

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



Mário Viegas à Conversa com Beckett

Tradução e Reescrita

Samanta Filipa Machado Figueiredo da Fonseca Martinho

Mestrado em Estudos de Teatro

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



Mário Viegas à Conversa com Beckett

Tradução e Reescrita

Samanta Filipa Machado Figueiredo da Fonseca Martinho

Dissertação orientada pela Professora Doutora Maria Helena Serôdio
e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro

2014

Dedicatória:

Para os meus **Pais e Irmã,**

They know why...

Keep moving forward – Walt Disney

Agradecimentos

Queria aproveitar esta oportunidade para agradecer a um restrito grupo de pessoas que me ajudaram, de uma forma ou outra, na elaboração deste trabalho.

Assim gostaria de agradecer a Sofia Patrão técnica da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro, que sabe sempre onde encontrar a melhor informação e está sempre disposta a ajudar.

À Professora Vera San Payo de Lemos e ao encenador João Lourenço por dispensarem umas horas da sua tarde para me ajudarem a conhecer melhor o Mário que tanto adoravam.

À Professora Maria Helena Serôdio a ajuda que me deu na escolha de um tema para esta dissertação, de entre tantos possíveis e interessantes.

Resumo

António Mário Lopes Pereira Viegas começou a sua carreira no TEC – Teatro Experimental de Cascais - após a interrupção do curso na Escola de Teatro do Conservatório Nacional. Actor, encenador e declamador fez do teatro português uma marca internacional. Um verdadeiro mestre da cultura em Portugal, Viegas adaptou e traduziu diversas obras de autores estrangeiros como o irlandês Samuel Beckett.

A sua atividade teatral irrequieta e irreverente como a sua vida que necessitava de uma constante liberdade criativa proporcionou, na sua diversidade, grandes criações artísticas.

Mário Jacques e Silva Heitor *in Os actores na Toponímia de Lisboa*, pp. 135

Talvez por esta necessidade de “uma constante liberdade criativa” se encontrem tantas marcas próprias e tantas alterações a nível estrutural nos trabalhos de Viegas. A nível de exemplo, mesmo no manuscrito da sua própria adaptação da peça de Samuel Beckett intitulada *Enquanto se está a espera de Godot* é possível encontrar diversas anotações executadas pelo encenador.

O objetivo desta dissertação é proceder a uma análise das traduções das obras originais de Beckett por Mário Viegas, *A última bandana de Krapp* e *Enquanto se está a espera de Godot*, encenadas com a Companhia Teatral do Chiado.

Para ser possível a análise das peças acima descritas é também necessário entender a visão que Viegas tinha de Beckett, por ele idolatrado. Assim procedemos também a uma pequena introdução ao “modo de fazer teatro” do autor irlandês.

As duas peças seleccionadas para análise basearam-se em diversos critérios, alguns dos quais, companhia (Companhia Teatral do Chiado); tradução e produção (Mário Viegas) e autoria (Samuel Beckett). Assim, tentaremos explorar ao máximo a visão de Mário Viegas em relação a estas obras de Beckett e incorporar novos factos ao já familiar trabalho deste artista.

Palavras-Chave: Viegas; CTC; Beckett; Teatro; Traduções.

Abstract

António Pereira Lopes Mário Viegas began his career in TEC - Teatro Experimental de Cascais - after the interruption of the course in the School of Theatre at the National Conservatory. Actor, director and reciter he has made the Portuguese Theatre an international brand. A true master of the culture in Portugal, Viegas adapted and translated several works of foreign authors such as Irish Samuel Beckett.

His restless and irreverent theatrical activity as his life that needed a constant creative freedom provided, in its diversity, great artistic creations.

Mário Jacques and Silva Heitor in *Os actores na Toponímia de Lisboa*, pp. 135

Maybe because of this need for "a constant creative freedom" many characteristics and changes are found at the structural level in Viegas' work. For example, even in the manuscript of his own adaptation of the play by Samuel Beckett entitled *Enquanto se está a espera de Godot* it is possible to find several notes made by the director.

The objective of this thesis is to undertake an analysis of the translations of the original works of Beckett, by Mário Viegas, *A última bandana de Krapp* and *Enquanto se está a espera de Godot*, staged with the Companhia Teatral do Chiado.

To make this analysis of the plays described above possible it is also necessary to understand the vision that Viegas had of Beckett, whom he idolized. As such, a brief introduction to the "way of doing theater" by the Irish author was elaborated.

The two plays selected for analysis were based on various criteria, some of which, company (Companhia Teatral do Chiado); translation and production (Mário Viegas) and authorship (Samuel Beckett). We will try to exploit at the most the sight of Mário Viegas in relation to these works of Beckett and incorporate new facts to the already familiar work of this artist.

Keywords: Viegas; CTC; Beckett; Theater; Translations.

Índice

Introdução	5
I PARTE	8
Capítulo 1 – Tradução.....	9
1.1. – Definição	9
1.2 – Tradução Teatral	10
1.3 – A tradução indireta	13
Capítulo 2 – Introdução a Beckett	15
2.1 – A distância dos ritmos – entre a escrita e o público	15
2.2 – O Absurdo e o Teatro	21
Capítulo 3 - De Mário a Viegas	26
3.1 – Nota Biográfica.....	26
3.2 – Companhia Teatral do Chiado (CTC)	29
3.3 – O Teatro na Política.....	31
3.4 – Ligação a Beckett	32
3.5 – Numa nota mais pessoal.....	35
II PARTE	37
Capítulo 4 – A última Bandana de Krapp.....	38
4.1 – Introdução à peça	38
4.2 – Tradução e reescrita - Análise.....	40
Capítulo 5 – (Enquanto se está) à espera de Godot.....	51
5.1 – Introdução à peça	51
5.2 – Tradução e reescrita - Análise.....	54

Conclusão.....	69
Bibliografia e Fontes	70
Bibliografia Ativa.....	70
Documentos Eletrónicos.....	71
Sitiografia	72
Fontes Orais:	73
Apêndices	74
Apêndice I – Espetáculos em que Mário Viegas participou.....	74
Apêndice II – Conversa com a Professora Vera San Payo de Lemos e o encenador João Lourenço.	79
Apêndice III – Versões dactiloescritas das peças traduzidas por Mário Viegas (versão integral de anexo em Cd-rom).....	88
Anexos	89

Introdução

Escolhi escrever a minha dissertação de mestrado sobre a tradução e adaptação de duas obras de Samuel Beckett – *À espera de Godot* e *A última bandana de Krapp* - por Mário Viegas, tendo estas sido apresentadas pela Companhia Teatral do Chiado. A escolha destas peças em particular surgiu após alguma reflexão. *À espera de Godot* foi, para mim, o primeiro contacto com Beckett ainda muito jovem durante uma aula de teatro no secundário. Na altura já sabia o que queria seguir e lembro-me de ter adorado a obra após a termos lido. Existe algo no trabalho de Beckett que chama a atenção de pessoas que, nunca na sua vida, pensariam ver o mundo como o dramaturgo lhes apresenta. Lawrence Shainberg relata no seu ensaio a presença de membros do público de Beckett que se mostram divididos entre a adoração e o desagrado da mensagem que o autor transmitia. Esta é, para mim, uma das características mais atraentes no trabalho de Beckett – a capacidade de fazer sobressair em cada um de nós emoções contraditórias não só relativamente ao que vemos em palco mas também ao que vemos no nosso quotidiano.

À espera de Godot apresenta-nos um universo tão similar ao nosso mas onde nada parece fazer sentido a não ser a espera eterna por uma salvação irreal. Didi e Gogo representam-nos com todas as nossas falhas elevadas ao absurdo, sendo a falha da espera do milagre a mais fulcral. Os momentos cómicos diminuem o peso da auto-reflexão pelo qual o público passa mas, ao mesmo tempo, não permitem uma total dissociação do tema.

A meu ver, acontece o contrário com *A última bandana de Krapp*. O fator “comédia” é mais subtil e somos confrontados, desde o início, com toda uma obra pesada e complexa. Esta foi a principal razão da minha escolha desta obra. Não só é das mais conhecidas obras de Beckett como atinge um nível de adversidade perante a vida que eu considero superior a outras das suas obras. Krapp é um homem solitário, amargo e triste com a vida. Os seus aniversários são passados numa rotina infinita de relembrar um passado há muito perdido, sozinho com o seu gravador. Fiquei ainda mais interessada nesta obra quando soube do particular interesse de Mário Viegas pela personagem de Krapp o que lhe valeu um das suas melhores e mais memoráveis interpretações.

Como foi anteriormente mencionado, a minha dissertação vai-se focar, acima de tudo, na tradução, reescrita e representação destas obras por Mário Viegas, na Companhia Teatral do Chiado.

A minha escolha desta companhia em particular e de Viegas surge simplesmente por uma grande admiração pelo seu trabalho. Descobri a CTC há uns anos atrás e fiquei fascinada com o sentido de comunidade que envolve o público. A sala é pequena e o repertório não inclui grandes produções como poderíamos esperar, por exemplo, do teatro nacional; mas o ambiente é acolhedor e os artistas e técnicos fazem-nos sentir em casa com a maior das facilidades. Lembro-me de um momento em que colocaram cadeirões na rua, à porta do teatro e o público sentou-se a fumar um cigarro e a conversar como se estivessem em casa de um amigo. Os membros da companhia que passavam por nós eram cumprimentados e davam as boas-vindas a quem não era habitual. Todo este ambiente serviu para proporcionar uma noite muito agradável onde, em vez de nos sentirmos – como por vezes acontece – numa sala repleta de desconhecidos, sentíamo-nos quase num serão entre amigos.

Por outro lado, apesar de nunca ter assistido ao trabalho de Mário Viegas pessoalmente, entendo o seu valor e a sua contribuição para o teatro português. Não só como ator mas também como dramaturgo e encenador, Viegas trouxe aos nossos palcos obras de importância mundial e trabalhou um pouco por diversos teatros até assentar na Companhia Teatral do Chiado – agora Teatro Estúdio Mário Viegas – da qual foi co-fundador em 1988.

É então nesta companhia, mais precisamente no trabalho de tradução e reescrita de Viegas nas obras *À espera de Godot* – por ele renomeada (*Enquanto se está*) *À espera de Godot* – e *A última bandana de Krapp* sobre o qual vai se focar o objetivo desta tese. Estou, particularmente, interessada na razão por detrás da reescrita de *Godot*, visto ser uma obra com uma longa carreira de representações em todo o mundo. Interessa-me, também, entender o factor político da vida de Viegas que era, por vezes, utilizado como material de escrita e repertório da Companhia.

Para a realização da análise das traduções, em relação a *Godot*, tive acesso à obra completa dactiloescrita com anotações e alterações pós dactiloescritas de Viegas;

no caso de *Krapp* tive acesso ao mesmo género de anotações e alterações mas, infelizmente, o dactiloescrito encontra-se incompleto (possui apenas seis páginas).

Através de consulta de bases de dados como a CETbase, Tetra ou OPSIS, foi possível adquirir informação relativamente a datas, locais de apresentação, participantes do evento – desde autores, encenadores, atores, companhia – bem como se as obras foram traduzidas/reescritas e de que língua – original ou de uma, já existente, tradução.

I PARTE

Capítulo 1 – Tradução

1.1. – Definição

No nosso dia-a-dia somos confrontados com inúmeras traduções de diversas línguas. É certo que boa parte dos livros nas nossas estantes foram escritos por autores estrangeiros e depois traduzidos para uma língua que nos permitisse compreendê-los – fosse essa língua português ou qualquer outra. Hoje em dia qualquer viagem à livraria é uma porta aberta para uma diversidade de línguas e culturas desde as mais semelhantes à nossa até às mais distintas. Devido à complexidade deste processo, será tratado apenas numa perspectiva introdutória, referindo os pontos-chave para melhor entender o método de tradução. Como base deste estudo foi utilizada, primariamente, a obra de Christine Zurbach (2007), *A Tradução teatral: o texto e a cena*.

Podemos afirmar que é graças a este processo de tradução que somos capazes de possuir e entender textos que, de outra forma e sem um conhecimento completo da língua, nos seriam vedados em termos linguísticos. Assim, a tradução literária torna-se um meio de comunicação entre culturas e partilha em si, não só as palavras do texto mas o seu significado e História. Cabe ao tradutor compreender esse significado e essa História e conseguir passar a informação ao leitor. A tradução deixa de ser um trabalho de procura de significado de palavras e passa a ser algo mais profundo; algo que obriga o agente de tradução a um conhecimento rigoroso dos sistemas culturais que pretende traduzir bem como dos sistemas linguísticos. Existe uma necessidade de recodificação do sistema linguístico do ponto A para o ponto B, procurando associar o tema da mensagem para que este seja reconhecido tanto pelo emissor como pelo recetor. «[...] a tradução transforma os textos mais do que é exigido pela adaptação ao sistema linguístico [...]» (Zurbach, 2007:22) Permite, assim, ao leitor da versão traduzida o mesmo entendimento da mensagem que o autor pretende transmitir ao leitor da língua original.

Por outro lado cabe, também, ao tradutor a responsabilidade de reescrever o que implica uma nova perspetiva social. O tradutor será o primeiro recetor do material alterado, criando assim, um público-alvo ao qual a sua versão irá chegar. Assim, surge a pergunta: é o tradutor, também ele, um autor?

1.2 – Tradução Teatral

Referimo-nos ao teatro como uma arte efémera; algo que, durante anos, não tinha qualquer forma de registo e que sobrevivia ao tempo através da memória dos que assistiam e dos que faziam teatro. Era contado de como estava o palco, quem eram os atores, as cores, a música, sala cheia ou vazia, quem conhecia quem e de onde. Era uma arte que passava alguns dias na boca de quem sabia até algo novo lhes chamar a atenção. No entanto, muitas vezes, o texto sobrevivia. Isto leva-nos a outro nível da tradução – a tradução teatral. Como qualquer outra arte, o teatro altera-se e adapta-se às condições sociais de cada época. Podemos dizer que é um espelho da época para gerações futuras e que, tal como a pintura ou a música, reflete o que há de melhor (ou pior) em cada período. Para tal, é necessária a sua difusão pelo mundo e pelas sociedades. O problema que se coloca, no entanto, é a capacidade de tradução de algo que tem uma necessidade quase inata de se adaptar a uma era e de explorar a ideia de sociedade. Conseguir que algo tão volátil não perca o seu significado quando transportado para outra língua e, consequentemente, outra cultura bem como que seja bem recebido por um público atual.

Apesar da sua integração na tradução literária, a tradução teatral encontra-se menos estudada. No entanto, fornece duas alternativas ao tradutor, que a tradução literária não permite: a) tradução no âmbito literário b) tradução no contexto performativo

Cabe ao tradutor de teatro a preocupação de perceber qual o destino do texto traduzido. Para uma companhia pública? Privada? Subsidiada ou amadora? Existe um grande número de fatores que contribuem para a decisão de traduzir determinados textos teatrais bem como que tradução aplicar. «Basta lembrar que a escolha dos textos pode ser determinada pelo número de atores [...] condições financeiras [...] ou que o número de traduções a incluir no repertório pode ser fixado por opções programáticas ou [...] legais [...]» (Zurbach, 2007:23) Temos como exemplo os teatros nacionais que devem apresentar um certo número de obras durante um determinado período de tempo. Assim, é necessário que, para além do conhecimento linguístico da obra original que pretende traduzir, bem como o conhecimento sociocultural da época, cabe ao tradutor saber adaptar a nova versão ao projeto em que esta se vai inserir; ou seja, se estará integrada

no ambiente artístico pretendido. Sabemos que os tradutores de teatro mais ativos são, geralmente, os próprios encenadores (ou os encarregados da escolha de repertório ou da organização do projeto) e que, sendo este o caso, a probabilidade da adaptação do texto ao projeto artístico é bastante alta. No entanto, este tem tendência a preferir uma reescrita – total ou parcial – da obra para que esta melhor se adeque à sua visão. Isto leva-nos a outra etapa na tradução teatral bem como a uma pergunta: se é reescrita, podemos dizer que se trata da mesma obra original? Se utilizarmos *The Dumb Waiter* de Harold Pinter¹ e trocarmos os dois homens por duas mulheres, retirarmos o empregado invisível e alterarmos o final continua a ser a mesma? Não podemos esquecer a liberdade de criação do tradutor de teatro como uma característica artística nem que a capacidade de adaptação de um texto é aceitável. Mas até que ponto?

A meu ver, deve existir um limite entre a criatividade e a sujeição ao texto original. Se o tradutor alterar o texto a seu gosto poderá perder informações vitais para que a mensagem original seja correctamente transmitida. O processo de tradução teatral, como já vimos, é delicado e devem ser considerados diversos factores para que esta seja devidamente adaptada. Se ignorarmos esses factores em prol de uma liberdade criativa poderíamos quebrar a harmonia pré-existente entre as palavras e a acção.

Utilizando o exemplo anterior, toda a obra revolve em torno de um conceito; de uma ideia que atinge o seu auge no final quando somos confrontados com o alvo por quem os dois assassinos esperavam. Se, como foi sugerido antes, modificássemos o final, alteraríamos o conceito da peça. Isto, por sua vez, iria distorcer a mensagem original e quebrar a harmonia da obra.

¹ **Harold Pinter** (Londres, 10 de outubro de 1930 - 24 de dezembro de 2008) foi um dos grandes dramaturgos do Séc. XX e um dos representantes do Teatro do Absurdo (tal como Beckett). Foi, também, ator, encenador e poeta, tendo recebido o Nobel da Literatura em 2005 e o prémio Companion of Honour pelo seu trabalho literário.

Foi referida acima a importância de transmitir a mensagem do texto original do ponto A ao ponto B – sendo que neste caso o ponto B seria o espectador se a obra for traduzida com a intenção de ser representada. Torna-se, assim, importante que, acima do texto, a trama da peça seja explícita para o público; a mensagem será transmitida através da união de diversos fatores em palco e, como tal, podemos aceitar uma reescrita que altere as palavras do texto desde que não altere o significado da mensagem.

Por outro lado, temos a versão da obra teatral, destinada à leitura. Esta pode ter diversas versões desde uma simples tradução – da língua A para a língua B – que transmitirá a mensagem como a tradução literária referida acima. Trata-se, apenas, de uma adaptação linguística para permitir o acesso à obra por parte de outros idiomas que se apoia nas regras indicadas no subcapítulo anterior. «[...] a distinção entre os dois tipos de tradução depende essencialmente da função atribuída ao texto no processo da sua importação na cultura de receção.» (Zurbach, 2007:23) Cabe ao tradutor decidir se pretende traduzir um texto literário ou um texto para um espetáculo de teatro.

Como parte do processo “teatro” o texto traduzido marcaria presença num determinado tempo e espaço, pretendendo ser recebido por um coletivo. Assim, a obra traduzida é menos estável do que se for destinada à leitura; ou seja, a sua presença é restringida àquele momento em cena. Tendo em mente a *performance* em palco, muitos tradutores de texto dramático produzem uma tradução próxima à cultura alvo com o intuito de tornar a peça acessível ao público. Esta prática de tradução pretende, muitas vezes, transpor apenas o sentido geral da obra, restringindo detalhes estilísticos que, noutros casos, seriam fundamentais.

Por outro lado, uma tradução mais exacta da obra - ou seja, mais fiel em termos estilísticos - pode acabar por se tornar difíceis de serem encenadas. Um dos exemplos desta dificuldade é a distância entre o tempo e o espaço. (Costa, 2012)

1.3 – A tradução indireta

A tradução indireta ou intermédia é uma prática comum não só em textos literários mas também teatrais. No entanto, é por muitos vista como um costume a evitar devido às problemáticas que suscita. Pensemos, por exemplo, numa obra que queiramos traduzir da língua A mas que já foi, anteriormente, traduzida para uma língua B que será o nosso ponto de partida. Será necessário o estudo e compreensão da língua B – como em qualquer outra forma de tradução – e esta versão poderá até estar acessível a um maior número de agentes.

Mas, por outro lado, surgem complicações. Se ao traduzirmos uma expressão da língua B para a língua C, ou seja, a pretendida, estamos a traduzir as palavras de um outro agente anterior; coloca-se aqui a questão de uma tradução adaptada a outro contexto que, pode ou não, ser o pretendido. Não podemos pôr de parte a hipótese de que o texto traduzido para a língua B foi adaptado ao projeto artístico a que se destinava e, assim, pode não seguir na mesma direcção que o projecto pretendido na língua C. Por outro lado, estaríamos a traduzir palavras que não as originais; ou seja, palavras do primeiro agente de tradução como se este fosse, ele próprio, o autor.

Por outro lado, existe também a problemática de perda da mensagem que, por vezes, acaba fragmentada no processo de reescrita do texto. Enquanto na língua A a mensagem é XYZ, durante a transição para a língua B pode acontecer que – por uma perda de informação ou pela integração no contexto pretendido – a mensagem passe a XYT alterando assim o seu significado e destruindo a nossa possibilidade de uma tradução rigorosa ou justa para o autor.

Não podemos, no entanto, esquecer o contexto sociocultural em que a obra foi escrita e, originalmente, traduzida nem os valores incluídos na nossa sociedade. A mensagem criada na língua A terá um significado pertinente ao contexto social, económico ou cultural da sua época e localidade. O agente de tradução para a língua B pode ter em mente o uso da mesma mensagem mas colocada num contexto distinto o que vai, automaticamente, alterar o seu conteúdo. Assim, ao utilizarmos a língua B como base da nossa tradução estamos a transformar uma mensagem de outro contexto sociocultural, distinto do original.

A própria escolha de palavras pode ser afetada pelo modo como a primeira tradução foi feita. Se esta se tratou de uma reescrita então a mensagem pode ser inteiramente diferente – oposto ao parágrafo anterior em que a intenção do tradutor era utilizar a mesma mensagem. Nesse caso, se a mensagem não se adequasse ao tema pretendido pelo agente da língua C, teria de ser feita uma nova reescrita da obra o que é menos aceitável visto que se perde, cada vez mais, a ligação com o texto original e com as intenções do autor. Chegaria a um ponto em que o texto apresentado seria praticamente novo e nem o seu estilo, nem a sua forma poderia ser atribuída ao escritor na língua A. Assim, esse novo texto seria referido como *nova tradução* ou até *versão revista e corrigida* da obra.

Capítulo 2 – Introdução a Beckett

2.1 – A distância dos ritmos – entre a escrita e o público

Nascido numa sexta-feira 13 de Abril do ano de 1906, Samuel Barclay Beckett viria a ser um dos mais importantes e consagrados dramaturgos do século XX. Dizia-se inspirado no trabalho de James Joyce com quem conviveu parte da sua vida mas considerava as suas obras de carácter diferente. «James Joyce was a synthesizer, trying to bring in as much as he could. I am an analyzer, trying to leave out as much as I can.» (<http://www.samuel-beckett.com/james-joyce-samuel-beckett.php>)

Vencedor do Prémio Nobel da Literatura em 1969, Samuel Beckett “chegou” a Portugal alguns anos antes - em 1958 - pelas mãos de Francisco Ribeirinho² que levou ao palco *À espera de Godot*. A encenação marcou pela diferença e dividiu opiniões mas acabou por impulsionar o teatro moderno num Portugal feito de clássicos. Estreados no Teatro Experimental do Porto, textos como *Endgame* e *Happy Days* foram dos poucos apresentados antes da Revolução de Abril e contaram com um público limitado apesar do seu sucesso. Foi cerca de seis anos depois que Beckett conheceu, finalmente, a fama que lhe era devida em Portugal e tornou-se, rapidamente, um ícone entre as camadas mais jovens da população.

Em conversa com Mário Viegas, numa entrevista dada ao jornal *Independente* a 19 de Abril de 1991, Pierre Chabert³ – encenador e ator francês - partilhou a sua vivência com o autor irlandês de quem foi o braço direito por mais de vinte anos e o impacto que este teve ao longo dos anos nas diferentes camadas da sociedade. (Viegas 2003:156)

² **Francisco Carlos Lopes Ribeiro**, o *Ribeirinho* (Lisboa, 21 de Setembro de 1911 - 7 de Fevereiro de 1984) - ator, diretor de companhias teatrais, encenador e realizador português. Estreando-se no teatro com o apoio de Chaby Pinheiro, trabalhou em várias companhias no país inteiro. Foi também o diretor da companhia «Teatro do Povo» e formou, juntamente com o seu irmão António Lopes Ribeiro, «Os Comediantes de Lisboa».

³ **Pierre Chabert**, (20 de Outubro de 1939 – 28 de Janeiro de 2010) foi um dos principais atores franceses no teatro intelectual. Especializou-se no trabalho de Samuel Beckett, com quem colaborou durante muitos anos, e Robert Pinget. É especialmente associado ao seu desempenho em *Krapp's last tape*.

«[...] Fiquei muito impressionado porque eu representei Beckett para pessoas muito jovens [...] e vi até que ponto compreendiam espontaneamente a linguagem de Beckett. Era, para eles, completamente imediato. [...]» De acordo com Chabert este acontecimento decorreu não só em Portugal mas também em França onde Beckett viveu uma grande parte da sua vida e onde se tornou, rapidamente, «qualquer coisa que os jovens sentem profundamente.» Existia algo na escrita de Beckett, na sua forma de pensar e ver o mundo, que atraía o público mais jovem, talvez pelo facto de a sua mentalidade não estar ainda completamente formada; da sua capacidade de absorver um novo espírito crítico e aceitar outros planos, mesmo que estas deformem a sua, já conhecida, visão da realidade social. A verdade é que os textos de Beckett causaram impacto em Portugal quando trazidos por Ribeirinho e isso provou-se uma esperança para o teatro português.

Chabert fala de um Beckett distante; talvez não no sentido original da palavra mas alguém que, se fosse necessário, deixaria a encenação com alguém em que confiasse. «[...] Beckett deixou-me trabalhar sozinho como encenador. [...] só era preciso alguém que dirigisse. Mas, antes de realizar as encenações, [...] preparámos tudo juntos [...] e a partir daí trabalhei sozinho com os atores.» (Viegas 2003:156) Seria, talvez, uma certa timidez que afastava Beckett dos seus trabalhos pós escrita. De acordo com o encenador francês, Beckett não assistia às representações das suas próprias obras (apesar de a sua mulher costumar estar presente) e estava, geralmente, aberto a sugestões sobre a encenação. Como foi referido acima, o autor discutia o assunto brevemente com a companhia e, a não ser que fosse de especial importância, deixava o trabalho com aqueles em quem confiava. Seria, então, um distanciamento propositado do autor que criava o texto mas via-se incapaz de assistir à mesma em palco. Referindo Henry James⁴ – apesar do contexto ligeiramente diferente - «my job is to write those little things, not read them. » (Shainberg, 1987)

⁴ **Henry James** (15 de Abril de 1843 - 28 de Fevereiro de 1916) foi um escritor norte-americano, naturalizado britânico em 1915 e uma das principais figuras do realismo na literatura do século XIX. Contribuiu significativamente para a crítica literária, particularmente na sua insistência que aos escritores deve ser permitido ter a maior liberdade possível na apresentação da sua visão do mundo. James afirmava que um texto deveria ser antes de mais nada realista e conter uma representação da vida, com que os leitores se possam identificar.

A questão autobiográfica nas personagens beckettianas pode também contribuir para este facto de distância. A escrita e criação de nós mesmos através de palavras é muito diferente de estar cara-a-cara com essa criação e de saber que estamos refletidos nos seus pensamentos e nas suas ações. Saber que, quando o público reage positiva ou negativamente, está a reagir a algo que nos pertence e que, talvez, não possamos controlar. Personagens como Krapp que, aos sessenta e nove anos de idade não encontra nada de bom para dizer sobre si mesmo (ao contrário dos seus anos mais jovens) indicaria um Beckett cansado da vida que leva; que recorda o tempo em que viveu antes da guerra ou da morte do seu pai. «Tudo em Beckett é biográfico. Todas as personagens de Beckett estão muito próximas dele, mesmo fisicamente.». (Viegas 2003:156)

Por outro lado, tudo isto parte também de uma visão estética de Beckett que preferia um distanciamento do ator com o público ou mesmo do ator consigo mesmo. Mário Viegas confessa, na entrevista, que chorou durante uma das suas representações de *Krapp's last tape* e pergunta se o autor irlandês gostaria que um ator chorasse sinceramente. Pierre Chabert responde que não; que era necessário um distanciamento criado pela música das palavras, do corpo, dos gestos, ou seja, de todo um trabalho de palco não só do ator mas também da maquinaria e figurinos. Toda a imagem que a montagem em palco sugere ao espectador faz parte de um mundo onde tudo funciona como o mecanismo de um relógio. Nada existe por acaso e tudo trabalha para um só fim. «[...] Imagens totalmente cénicas, luzes, movimentos, em suma, imagens. E se mudam as imagens, muda-se, completamente, o sentido da peça [...]». Devido a esta complexidade de escrita, de criação, para Beckett a simplicidade da encenação era essencial; a humildade do encenador que leva a palco as suas obras não querendo ofuscar a palavra com a maquinaria ou os figurinos. Como se de uma orquestra se tratasse, o texto deveria ser o mais importante e, assim, sobrepor-se ao resto sem esforço.

Voltando a Krapp, falamos de um monólogo; de um texto que sugere simplicidade em palco pois não só somos confrontados com a presença de um só actor, como o seu grande companheiro é um gravador e as suas memórias de jovem. Cabe ao público entender a ilusão e a fantasia que Beckett exprime nas suas palavras, sem recorrer a cenários indicativos e cabe, também ao encenador, tentar conciliar o texto e a imagem. Daí a necessária humildade referida acima. O próprio Beckett sentia uma extrema infelicidade – se é que o podemos chamar assim – ao saber de algumas

encenações que não adotavam as suas “normas” estéticas. Era para ele um retrocesso. «Nos clássicos, onde não há indicações, está bem, aí o encenador pode interpretar, mas comigo não, está tudo lá!». (Viegas 2003:158) De um modo muito geral poder-se-ia dizer que o texto, sem a imagem proposta pelo autor, não faz qualquer sentido. Não existe espaço em Beckett para tomar liberdades e ser criativo fora do espaço delineado pelas suas didascálicas e indicações cénicas. Ao contrário de clássicos como Shakespeare, Molière ou até mesmo os grandes gregos onde não existem anotações concretas – senão, por vezes, indicação de saída e entrada de determinada personagem – o texto do dramaturgo irlandês funcionava com uma união de partituras complexas, onde cada instrumento tocava influenciado por outro, dentro de um ritmo leve e consistente que, como espectadores, quase nos passa despercebido, não fosse pela união perfeita em palco.

Hoje, conhecemos Samuel Beckett como o homem do teatro do absurdo; do teatro tragicamente cómico que tem a capacidade de reformar, quase por completo, a nossa visão pré-definida da sociedade. Considerado um dos escritores mais influentes do séc. XX (McDonald, 2007:17) Samuel Beckett é, ainda hoje, dos autores mais representados por todo o mundo O seu olhar sobre o ser humano e sobre a humanidade em cada um de nós tornou-o, tanto para o público como para o leitor, alguém idolatrado e, ao mesmo tempo, odiado. Lawrence Shainberg⁵ relata no seu *Exorcising Beckett* a constante chegada de ofertas para o poeta por parte dos seus seguidores e conta como um homem presenteia Beckett devido ao seu «[...] deep and longing love [...]», relembrando que, ao mesmo tempo, sente «[...] a profound and comprehensive loathing for you, in response to all the terrible corruption and suffering which you have seen fit to inflict upon my entirely innocent personality». (Shainberg, 1987) Podemos dizer que esta dualidade de sentimentos é quase marca do trabalho de Beckett; A ideia de algo trágico que nos deixa em conflito com as nossas respostas quando não podemos deixar de gostar e, até, desejar mais desta tragicidade cómica. Um duelo entre a expectativa de assistirmos a um velho homem que relembra com amargura a sua juventude ou de dois outros que esperam em vão por uma entidade que nunca irá chegar e o espanto de,

⁵ **Lawrence Shainberg** é um autor americano nascido em Memphis, que escreveu e publicou o livro. *Exorcising Beckett*, um livro de memórias de suas conversas com Samuel Beckett publicado pela primeira vez em *The Paris Review*, em 1987, galardoado com o prémio Pushcart.

apesar de conseguirmos exprimir outros sentimentos, o riso tem sempre lugar privilegiado.

Por outro lado, isto não passa da ideia de recepção; de como o público recebe e compreende a visão que Beckett tem da realidade. Podemos dizer que se trata do “eu” visto pelo “outro” e da sua reacção ao que vê.

Paul Feyerabend⁶ escreveu «we need a dream world in order to discover the features of the real world we think we inhabit» (Boulter, 2008) e não é isso que Beckett nos oferece? Não é isso que nos é dado sem nos pedir nada em troca a não ser, como espectadores, que tenhamos uma mente capaz de o suportar – sim, digo suportar porque a “verdade” que Beckett nos apresenta tem a capacidade de derrotar os nossos valores morais quando nos vemos representados em personagens que há muito perderam a sua razão de vida ou a deixam passar ao lado (quase como um Ricardo Reis sentado à beira do rio) enquanto confiam que a sua espera não será em vão – e que como encenadores respeitemos o seu *dreamworld*; o seu desencantamento sabendo que, tentar dissecar as palavras de Beckett com qualquer propósito que vá para lá de uma tentativa de compreensão - ou seja, tentar transformá-las para nós mesmos; tornar o seu trabalho nosso – é destruir o génio das suas palavras. Relembramos Pierre Chabert que foi referido acima e da importância de humildade no encenador.

As obras de Beckett demonstram, desde muito cedo, uma necessidade de quebrar as regras do teatro como o conhecemos – ou melhor, como era conhecido na altura pois nós, neste século, já fomos maravilhosamente destituídos de qualquer crença de que o teatro para ser teatro deve ser como diz Aristóteles; não é obrigatória uma evolução das personagens (todos sabemos que Vladimir e Estragon nada fazem senão esperar e mesmo essa espera começa devagar e acaba parada), não existe uma trama ou uma série de ações que no final requerem consequências ou uma progressão clara da narrativa.

⁶ **Paul Karl Feyerabend** (13 de janeiro de 1924 - 11 de fevereiro de 1994) foi um filósofo da ciência austríaco que viveu em diversos países como Reino Unido, Estados Unidos, Nova Zelândia, Itália e Suíça. Os seus maiores trabalhos são *Against Method* (publicado em 1975), *Science in a Free Society* (publicado em 1978) e *Farewell to Reason* (uma coleção de artigos publicados em 1987). Feyerabend tornou-se famoso pela sua visão anarquista da ciência e por sua suposta rejeição da existência de regras metodológicas universais. É uma figura influente na filosofia da ciência, e também na sociologia do conhecimento científico.

Vivian Mercier ⁷ referia-se a *Godot* como uma peça onde «nothing happens, twice»; Jonathan Boulter diz ser «a play staging the *anticipation* of action rather than action itself.» que deixa o público perplexo quando, após a intenção de assistir a uma simples comédia, este é confrontado com um sentimento oposto: ansiedade. Diz Boulter que o trabalho de Beckett consistia numa profunda análise do ser humano em momentos de ansiedade e *self-awareness* e isto, num mundo acabado de sair de uma Segunda Guerra Mundial, falou a uma geração que se revia nas palavras do autor. (Boulter, 2008)

Em alturas de dor ou tragédia, as personagens de Beckett quebram o sofrimento com traços de comédia e, mais uma vez, somos confrontados com questões que nos deixam confusos: Porque me estou a rir? Onde está o humor nisto? Seremos nós cruéis ao ponto de nos divertirmos com a desgraça dos outros? «Nothing is funnier than unhappiness» diz Nell em *Endgame* e é isso que Beckett nos faz perceber. Não que somos seres horrendos que desfrutem do sofrimento alheio mas que existe um certo equilíbrio que deve ser mantido. Luz e escuridão, bem e mal, tragédia e comédia: Beckett oferece-nos todos estes contrastes nos seus trabalhos permitindo uma perceção alargada da realidade. «If there were only darkness, all would be clear. It is because there is not only darkness but also light that our situation becomes inexplicable» diz o dramaturgo. (Boulter, 2008)

⁷ **Vivian Mercier** (1919-1989) foi um crítico literário Irlandês e um dos estudiosos de Beckett. É talvez melhor conhecido pelo seu famoso resumo da trama de Samuel Beckett *À espera de Godot*. "... Conseguiu uma impossibilidade teórica, um jogo em que nada acontece, que ainda mantém o público colados aos seus lugares. Além do mais, uma vez que o segundo ato é uma repetição sutilmente diferente do primeiro, ele escreveu uma peça de teatro em que nada acontece, por duas vezes. " (The Irish Times, 18 de fevereiro de 1956, p. 6). Mercier morreu em 1989, o mesmo ano em que Beckett.

2.2 – O Absurdo e o Teatro

Absurdo: contrário à razão, ao senso comum; falar ou agir de modo irracional (<http://www.infopedia.pt/>). De um modo geral são estas as características do movimento literário que revolucionou o teatro inglês (e, mais tarde, mundial) entre os anos de 1960-1970 e juntou diversos nomes como Harold Pinter ou Samuel Beckett.

Este movimento surgiu durante um momento de crise do Modernismo, pós Segunda Guerra Mundial, na mesma altura em que começaram protestos antiguerra, movimentos feministas, marchas estudantis entre muitas outras concentrações que levaram a um repensar da situação social da altura. Inspirado em experiências pessoais, este estilo centra-se na capacidade de expor o interior do dramaturgo, talvez por uma necessidade de libertação que revisitasse os acontecimentos da época, talvez pela preocupação de declarar – através da escrita – as grandes falhas do ser humano que agora acordava para uma realidade imperfeita. Foi intitulado “Teatro do Absurdo” por Martin Esslin⁸ – também ele dramaturgo da época.

No caso de Beckett, é oferecido ao público o papel de observador, não apenas de um espetáculo ou *performance* mas também de uma experiência de vida; de uma união de sentimentos e sentidos colocados no mesmo espaço com um propósito. Tanto em *Waiting for Godot* como em *Krapp* é-nos apresentada a mesma passagem de tempo, a mesma visão e entendimento de uma vida que se deixa passar sabendo-se ser fatal. No entanto, o que diferencia Beckett dos restantes – o que o tornou único – foi a sua capacidade de criação de uma linguagem própria e simbólica que se adapta inteiramente à situação de vida imaginária que nos é apresentada.

VLADIMIR: Let us not waste our time in idle discourse! Let us do something, while we have the chance! It is not every day that we are needed. Not indeed that we personally are needed. Others would meet the case equally well, if

⁸ **Martin Julius Esslin** (6 de junho de 1918 - 24 de fevereiro de 2002) foi um produtor, argumentista, jornalista, adaptador, tradutor, crítico, académico e erudito professor de arte dramática, mais conhecido por ter criado o termo "Teatro do Absurdo" no seu trabalho, para descrever um grupo de dramaturgos não naturalistas, que dramatizaram a natureza estranha e sem sentido da vida, onde não há certezas ou finalidades. De acordo com Esslin, "o declínio da crença religiosa privou o homem das certezas."

not better. To all mankind they were addressed, those cries for help still ringing in our ears! But at this place, at this moment of time, all mankind is us, whether we like it or not. Let us make the most of it, before it is too late! Let us represent worthily for once the foul brood to which a cruel fate consigned us! What do you say? It is true that when with folded arms we weigh the pros and cons we are no less a credit to our species. The tiger bounds to the help of his congeners without the least reflection, or else he slinks away into the depths of the thickets. But that is not the question. What are we doing here, that is the question. And we are blessed in this, that we happen to know the answer. Yes, in this immense confusion one thing alone is clear. We are waiting for Godot to come.

(BECKETT, 2006)

A frase «But at this place, at this moment of time, all mankind is us» é um bom exemplo do que foi referido anteriormente sobre a visão que Beckett partilhava da sociedade em que vivia. Ao mesmo tempo, quando Vladimir diz «wether we like it or not» parece estar a referir-se à relação de distância mencionada anteriormente por Chabert. A de um Beckett que expunha o que era para si mesmo o mundo, sem nunca permitir que as duas visões (a real e a escrita) se separassem.

No excerto acima referido Vladimir começa quase com uma força de vontade de fazer algo; de sair daquela monotonia que é a sua vida e mudar o seu rumo. No entanto, como sabemos, todas as iniciativas tomadas por esta personagem ou pelo seu companheiro não passam de palavras nunca levadas a ação. « Let us make the most of it, before it is too late! » (Beckett, 2006) Mais uma vez somos lembrados da passagem do tempo e da nossa própria mortalidade através desta necessidade de “fazer algo antes que seja tarde demais”. Isto mostra também a ironia de Beckett que força as suas personagens a quererem reagir para depois lhes impor a mesma letargia.

Este sentido de insignificância que Beckett retrata nos seus textos só aumenta a urgência de uma ação. Sequências como a ideia de se enforcarem ou decidirem ir embora e permanecerem no mesmo sítio são momentos que, para as duas personagens, são fulcrais mas, ao mesmo tempo, ficar ou ir, viver ou morrer não desencadeiam ações imediatas.

É colocada, também, inúmeras vezes, a questão do significado da vida e o nosso papel num mundo em constante desenvolvimento. «What are we doing here, that is the question» a meu entender acaba por ser uma fala de duplo sentido pois parece referir-se à questão aqui colocada da necessidade de Beckett explorar o sentido da existência humana ao mesmo tempo que se refere ao que as personagens Didi e Gogo fazem na trama da peça. Assim, Beckett aborda um tema pesado e altamente filosófico mas resolve-o, mais uma vez, com ironia respondendo, apenas, à segunda versão da pergunta: «What are we doing here [...] We are waiting for Godot to come». Podemos até ir mais longe e classificar esta resposta como uma crítica social. Tal como estas duas personagens, nós como indivíduos e, ainda, como sociedade também nos encontramos diversas vezes sem rumo e nem sempre escolhemos agir optando pela esperança de um chamamento divino que nos mostre o caminho a seguir. Facilmente diríamos que estamos, nós também, à espera de Godot e é nesse ponto que a crítica assenta; na inércia do ser humano e da rapidez com que nos voltamos para algo superior para nos salvar. Relembra-me a pequena cidade de Gullen que espera a chegada da Velha Senhora no texto de Friedrich Dürrenmatt⁹ – dramaturgo também associado ao teatro de absurdo. Era a seu ver que, relativamente à vida «everything is dragged along and everyone gets caught somewhere in the course of events. We are all collectively guilty...Comedy alone gets at our problems». (Royston, 2005) Esta era, talvez, a grande razão que atraía o público para o teatro do absurdo fosse esse de Beckett, Pinter ou Dürrenmatt – a necessidade de ser confrontado com situações do quotidiano, por mais distorcidas que estas fossem em palco e não ser afetado negativamente com a crueldade ou o terror representados. Poder pôr de lado a moralidade que nos diz que devemos chorar a desgraça para a tornar cómica e aceitável.

O Teatro do Absurdo deixa o público com a estranha sensação de estar noutro mundo onde as regras não se aplicam e onde a ideia de “certo” pode bem ser – e na maioria das vezes é – errado. Percebemos que o dramaturgo tem como meta exprimir um sentido de crítica ao mesmo tempo que busca a incompreensão e a falta de coesão;

⁹ **Friedrich Dürrenmatt** (5 de janeiro de 1921 - 14 de dezembro 1990) foi um escritor e dramaturgo suíço, defensor do teatro épico, cujas peças refletem experiências da II Guerra Mundial. Como Brecht, Dürrenmatt explorou as possibilidades dramáticas do teatro épico. As suas peças são destinadas a envolver o público num debate teórico, ao invés de agir como um entretenimento puramente passivo.

de significado que revê no mundo real. Isto surge, quase, como uma falta de fé na existência de um universo racional ou ordeiro.

Por outro lado, o uso de maquinaria de palco, figurinos ou até o número de personagens tem tendência a ser reduzido obrigando, assim, a que o observador a focar a sua atenção no texto e no movimento do ator. Sabemos isso de Harold Pinter em obras como *The Dumb Waiter* onde existem apenas duas personagens presentes – e um empregado não-existente – num quarto bastante despido de objetos. Ao mesmo tempo, esses objetos existem com um propósito e nada é colocado ao acaso. Mais uma vez somos confrontados com as indicações cénicas que, de acordo com Beckett deveriam ser seguidas por completo. Assim, nada seria acrescentado que retirasse o valor da peça como união de elementos, harmonicamente colocados nem nada seria retirado o que quebrasse o equilíbrio conseguido pelo autor. O cómico provém de sequências do banais como algo que ocorre no quotidiano e que com o qual nos podemos, facilmente, identificar combinado com a História da farsa e uma noção de circo. Em *Godot* as vestes de Didi e Gogo relembram Charles Chaplin e o burlesco americano e é-nos apresentado um cenário minimalista, com pouco mais que uma árvore (veremos mais à frente a adaptação de Mário Viegas) e o próprio tema da peça é exposto com grande simplicidade – apesar de sabermos que, com um estudo mais aprofundado toda a simplicidade de Beckett reúne em si mundos de conteúdo.

Como foi anteriormente referido, em Beckett (e no Teatro do Absurdo) o desenvolvimento das personagens pode não parecer tão linear como noutras formas de teatro e mesmo as acções da trama parecem não ter consequências. No entanto, ambos estes pontos estão presentes, apesar da sua subtilidade. Trata-se de um movimento cíclico em que a peça começa e acaba no mesmo ponto. Assim, podemos considerar que o Teatro do Absurdo se rege por normas próprias que podemos definir como: (*The absurd and Beckett: a brief encounter*)

- Não é debatida a existência do mundo fictício; é simplesmente apresentado em palco e é, geralmente, uma tragicomédia.
- Representa (e apresenta) o ser humano despido de títulos sociais – como sabemos no teatro grego uma das características do herói era o seu estatuto elevado – ou contexto histórico.

- Critica (e chega a ridicularizar) a sociedade e carece, propositadamente, de uma divisão clara entre fantasia e facto.
- Não respeita as regras temporais e constrói um ambiente baseado em metáforas visuais.
- Utiliza a sua própria linguagem – empregada pelo autor como defesa do caos que expõe – que, frequentemente, contraria a ação em palco.
- Usa silêncio como uma metáfora e aplica, deliberadamente, a ideia de ambiguidade como instrumento (o que é realidade? O que é ilusão?) destruindo a nossa confiança no familiar.

Como objetivo desta tese, irei transpor o que ficou aqui referido sobre Samuel Beckett para o teatro de Mário Viegas e, assim, abrir caminho para o estudo mais aprofundado das obras no seu contexto teatral e textual.

Capítulo 3 - De Mário a Viegas

3.1 – Nota Biográfica

"O Teatro foi sempre a minha vida e a minha morte"

António Mário Lopes Pereira Viegas nasceu em Santarém a 10 de Novembro de 1948 (e faleceu a 01 de Abril de 1996). Inicia-se no teatro amador no Circulo Cultural Scalabitano com 17 anos onde representa *Trágico á força* de Anton Tchekhov.

Torna-se aluno do curso de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa onde iniciou o seu percurso no teatro académico ao mesmo tempo que frequentava aulas noturnas no Conservatório Nacional de Teatro, também, em Lisboa. A sua carreira é finalmente impulsionada em Julho de 1966 com a peça *A Maluquinha de Arroios* no Teatro Experimental de Cascais (TEC), texto de André Brun com encenação de Carlos Avilez¹⁰. Por exercer uma atividade que lhe era negada por lei enquanto estudante, Viegas foi expulso do conservatório e “chumbou” o segundo ano da faculdade em 1968.

A sua estreia como ator profissional considera-se ter começado na TEC em 1968 com a peça *O Comissário de Policia*, com texto de Gervásio Lobato, e encenação de Avilez, onde Viegas participou como figurante, com apenas 20 anos. (Jacques e Heitor 2001:135)

Ingressou na Faculdade de Letras da Universidade do Porto para dar continuação a sua formação em História, local onde participou em diversas atividades culturais e artísticas do Teatro universitário do Porto, e foi de novo chamado ao TEC onde foi abordado pela PIDE e enviado para cumprir serviço militar, fase que descreve como uma fase marcante da sua vida pessoal e artística, em que esteve impedido de atuar em publico por três anos « (apesar de atuar às escondidas)».

¹⁰ **Carlos Avilez**, nascido em 1937 é um ator e encenador português, fundador do Teatro de Cascais (TEC). Trabalhou em várias companhias, entre as quais as do Teatro Villaret, do Teatro Experimental do Porto, do Teatro Maria Matos e do Teatro Nacional Dona Maria II, tendo dirigido esta última entre 1994 e 2000. Em 1993 fundou a Escola Profissional de Teatro de Cascais, de que é diretor e onde exerce a docência.

Afirma ainda que contudo esta fase:

[...] deu-me uma certa energia e uma certa disciplina, que afinal eu tenho – porque se não fosse assim eu não aguentava estar a fazer quatro peças ao mesmo tempo.

Mário Viegas, Entrevista de Viriato Telles, in *Auto-Photo Biografia (não autorizada)*, pp. 167

É como declamador que o seu nome começa a ser bastante conhecido, rompendo com as tradições de João Villaret¹¹ e impondo-se como o grande *diseur* de poesia em Portugal nos anos 70. (Ramos 1989:408) Neste período grava quatro discos, participa no programa televisivo *Disco e Daquilo* (1973/74) e representa a peça *Oh Papá, Pobre Papá, a Mamã Pendurou-te no Armário e Eu Estou tão Triste*, texto de Artur Kopit e encenação de João Lourenço na Casa da Comédia em 1973.

Em 1974 funda o Grupo de Teatro Feira da Ladra, traduzindo e trabalhando na peça *Eva Péron* de Copi que sofre várias repressões por parte da Embaixada da Argentina e nunca chega a ser estreada.

Em 1975 estreia-se no cinema e 1976 na Rádio como declamador e em folhetins.

Neste ano torna-se ainda coautor e intérprete da série televisiva *Ninguém* (com Artur Semedo) e da série infantil *Peço a palavra*.

Para complementar a sua formação artística Mário Viegas participou em 1977 no Curso de Atores e Dramaturgia de Augusto Boal e começa a sua carreira na Barraca, da qual foi um elemento fundador.

Em 1978 inicia na RDP um programa semanal de divulgação de poesia Portuguesa, *Palavras Ditas* que continua até 1982, e que é também editado como uma

¹¹ **João Villaret** (10 de maio de 1913 - 21 de janeiro de 1961) foi um dos maiores declamadores de poesia em Portugal, bem como, tal como Viegas, um defensor do teatro nacional. Enveredou pelo caminho do teatro de revista onde foi um sucesso. Em 1965, Raul Solnado fundou, em sua homenagem, o Teatro Villaret.

série televisiva de 13 episódios. Em conversa com a Professora Vera San Payo¹² e João Lourenço¹³ é-nos dito:

[...] o Villaret criou um estilo de dizer poesia, mas o Villaret era o Villaret a dizer poemas [...] e ele ficava bem a dizer aquele estilo [...] mas ficava mal nos outros [...] nos que imitam Villaret [...].

[...] fez o programa *Palavras ditas* para a televisão e era uma maravilha[...] , corria Portugal com os poetas [...] em sítios [...] com clima muito pós 25 de Abril, quase comícios [...]e aparecia a dizer poemas e as pessoas pensavam que os poemas eram dele [...] ele chamava tanto a si os poemas, ele dizia-os de uma forma tão pessoal, tão pessoal, que ele era um poeta [...]

Conversa com Vera San Payo e João Lourenço (Apêndice II)

Viegas era sem sombra de dúvida um homem « [...] muito ligado à palavra [...] gostava que os textos tivessem palavras [...] palavras muito significativas ele gostava muito de as dizer com tudo o que ele achava que elas tinham para dizer [...]» (Apêndice II)

Ao longo dos anos 80 destacam-se a fundação do Novo Grupo, sediado no Teatro Aberto, onde interpretou várias obras (ver Apêndice I) e encena o espetáculo *Confissões numa Esplanada de Verão* (que incluía as peças *Trágico á força* de Tchekhov, *A mais Forte* de August Strindberg, *O Homem da Flor na Boca* de Pirandello e *A Última Gravação* de Beckett). Concebe e encena ainda *O Esfinge Gorda*, colagem de textos de Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa e José de Araújo).

¹² **Vera San Payo de Lemos** - nasceu em Lisboa em 1951. Licenciou-se em Estudos Germanísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e concluiu o Mestrado em Estudos Alemães pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova Lisboa. Em 2006, é distinguida com a Medalha Goethe “pela forma excecional como estabeleceu a ligação entre Portugal e a Alemanha”. Tem colaborado como tradutora e dramaturgista, sobretudo no Teatro Aberto. Pelas traduções das duas peças de Werner Schwab recebeu, em 1998 e 2002, o Prémio Austríaco de Tradução Literária. É professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa desde 1993.

¹³ **João Lourenço** - Encenador e ator português, João Lourenço nasceu a 21 de julho de 1944. Estreia-se na encenação em 1973, dirigindo na Casa da Comédia a peça *Oh Papá, Pobre Papá a Mamã Meteu-te no Armário e Eu Estou Tão Triste*, de Arthur Kopit. Integrando o Grupo 4 constrói em 1974/1975 um novo teatro em Lisboa, o Teatro Aberto. Foi premiado com distinções de melhor encenador e melhor espetáculo, pela Associação Portuguesa de Críticos, Globos de Ouro, Secretaria de Estado da Cultura, Casa da Imprensa, Câmara Municipal de Lisboa e diversos títulos da imprensa.

Em 1985 assume a direção artística do Teatro Experimental do Porto (TEP), onde encena e participa como ator em diversos espetáculos. (ver Apêndice I)

A sua atividade teatral irrequieta e irreverente como a sua vida que necessitava de uma constante liberdade criativa proporcionou, na sua diversidade, grandes criações artísticas.

Mário Jacques e Silva Heitor *in* Os actores na Toponímia de Lisboa, pp. 135

Em 1988 deixa o TEP para fundar a Companhia Teatral do Chiado (CTC) que «[...] nasceu da ideia de fazer uma companhiazinha com meia dúzia de tarecos e sem dinheiro [...]» (Viegas 2003:165), algo que ainda hoje é ouvido da boca dos atores da companhia que se referem à mesma como “a Companhia Teatral do Chiado reduzida”; Viegas investiu na companhia recorrendo a fundos próprios.

Fundada por Mário Viegas, Juvenal Garcês e Eduardo Firmino, a companhia estreou-se em 1991 com a apresentação com quatro espetáculos. Eram eles *A Birra do Morto*; *3 Atos de Beckett*; *O Cantinho de Maria* e *Mário Gin Tónico Volta a Atacar*. Na peça *A birra do morto*, Viegas participou como ator, encenador, diretor artístico e produtor. Este texto de Vicente Sanches já tinha sido encenado por si no TEP em 1986. (foto do programa no Anexo III)

3.2 – Companhia Teatral do Chiado (CTC)

O que antes era quase uma arrecadação do Teatro Municipal S. Luiz tornou-se rapidamente a sala-estúdio - e única sala até hoje - da Companhia Teatral do Chiado.

Oferecida pela Câmara municipal de Lisboa a sala era pobre em condições; no entanto o público suportava essa falta de condições em prol do teatro que Viegas lhes conseguia oferecer; um teatro onde predominava o ator e a palavra, numa enorme simplicidade.

Os espetáculos eram simples também na sua estética. Com o dinheiro atribuído pela Secretaria de Estado da Cultura para a realização de um único espetáculo, Viegas levou à cena quatro espetáculos.

Mas nem essa dificuldade monetária põe de parte a atração do público pela companhia ou pelos seus membros. Os espetáculos esgotam, não existem lugares vazios na plateia e rapidamente se espalha a palavra de que a Companhia Teatral do Chiado tem uma nova obra em cena e que deve ser vista. Amigo passa a palavra a amigo – porque não existe melhor publicidade do que a palavra, que precisa apenas de um começo e, logo, o fio condutor se dividiu em múltiplas linhas de contacto – e é, novamente, sala cheia. Mário Viegas chamava-lhe «um teatro pobre no bom sentido da palavra. Sem meios, mas com toda a sinceridade» e era isso que o público procurava nesta companhia e em Viegas – um teatro e atores sinceros que lhes oferecessem algo diferente das superproduções de outros grupos. Não existia uma explicação estética para os cenários inexistentes ou para os projetores de poucas cores. «[...] nós temos meia dúzia de projetores, e a maior parte dos que temos foram roubados. [...] Roubei mesmo, de roubar, em vários teatros onde fui» diz Viegas em entrevista a Ana Maria Ribeiro «[...] parece que a falta de dinheiro é incentivo ao talento, mas não.» (Viegas 2003:197)

Ainda hoje, tantos anos após a criação desta companhia, o estilo – se é o que podemos chamar assim – mantém-se o mesmo. Espetáculos como *Broadway Baby*, *As obras completas de William Shakespeare em 90 minutos* ou *O gato* contam todas com acessórios simples, facilmente removíveis e focam-se no ator e no que este traz para o palco que nada tem do tamanho ou maquinaria dos teatros nacionais mas, ao mesmo tempo, nada perde por isso.

O humor de Mário Viegas transmitiu passa por conceitos diversificados do cómico: há grandes diferenças entre o humor farsesco de Vicente Sanches, inserido no contexto Português, e o humor trágico Beckett. (Viegas 2003:151)

[...] Para ele a arte não é apenas um processo de realização, uma afirmação ética e expressão pessoal de criatividade [...] O público existe, não como um conjunto de espectadores, mais ou menos interessantes, escondidos na sombra; [...] o público existe como um grupo de pessoas com quem estabelece comunicação no sentido da palavra, como recetor e emissor.

Mário Viegas, Entrevista de João Porto para Jornal de Letras, artes e ideias, in *Auto-Photo Biografia (não autorizada)*, pp. 151

Em homenagem ao ator e encenador, a Companhia Teatral do Chiado é hoje em dia o Teatro Estúdio Mário Viegas.

3.3 – O Teatro na Política

A 17 de Agosto de 1993, Mário Viegas escreveu um texto, que publicou, em que explicava a criação do seu último espetáculo *Enquanto se está à espera de Godot*. Afirma que a sua conceção durou seis meses «de forçado silêncio, de enormes sofrimentos» da companhia. Claramente desiludido pelo rumo do teatro em Portugal Viegas torna a referir este texto no final deste mesmo espetáculo (Viegas 2003:190)

Poderíamos, talvez dizer que, se não fosse pela sua participação ativa na vida política o humor de Viegas, a sua visão, o seu trabalho em palco tanto como encenador e ator e, até mesmo, a sua escolha de repertório e traduções não teriam sido os mesmos. Viegas “sustentou” a CTC com baixos subsídios do estado e já sabia que seria assim.

Eu nem concorri aos subsídios da Secretaria de Estado da Cultura porque disse tão mal do dr. Santana Lopes e da sua política que achei, por coerência e por dignidade, que não devia pedir dinheiro. O dinheiro não é dele, é de todos nós que pagamos os impostos [...]

Mário Viegas, Entrevista de Ana Maria Ribeiro, *in* Auto-Photo Biografia (não autorizada), pp. 197

A 06 de Setembro de 1995 baseia-se no *Manifesto Anti-Dantas* para criticar o Primeiro-ministro em funções Cavaco Silva num texto a que chamou *Manifesto Anti-Cavaco* e que apresentou no S. Luiz. Viegas participou em diversos comícios, e viveu em plenitude o espírito pós 25 de Abril.

No mesmo ano, candidatou-se a deputado, como independente nas listas da União Democrática Popular, e posteriormente à Presidência da República Portuguesa (também apoiado pela UDP), adotando o *slogan* “O sonho ao poder”, e procurou apoio no meio universitário lisboeta.

Adota como lemas de campanha a frase de Eduardo de Filippo “os atores vivem a sério no palco, o que os outros na vida representam mal”.

Os seus *slogans* de campanha possuíam também eles um certo toque teatral: “Viegas amigo! O Mário está contigo!!”; “Mário só há um! O Viegas e mais nenhum!” e “O Mário que se lixe! O Viegas é que é fixe!”

3.4 – Ligação a Beckett

A 18 de Abril de 1959 Ribeirinho levou à cena, no Teatro da Trindade a peça *À espera de Godot* de Samuel Beckett e foi através desta encenação que o dramaturgo Irlandês chegou a Portugal.

Mário Viegas foi um de os muitos espectadores para quem este espetáculo constituiu um marco e uma referência incontornável que o levaria a tornar-se num divulgador e apaixonado incondicional de Samuel Beckett.

Eugénia Vasques, Expresso, 25 de Setembro de 1993, *in* Auto-Photo Biografia (não autorizada) pp 194

Foi com este espetáculo que Viegas abriu mais uma temporada da Companhia Teatral do Chiado. Desta vez com uma tradução própria a obra adota características biográficas e não deixa de incluir um Vladimir e Estragon sob a forma de Bucha e Estica com Juvenal Garcês e Eduardo Firmo no 1º ato. Isto acontece devido não só à paixão de Beckett por esta dupla – que Viegas reproduziu de encenações do próprio autor – mas também a um exercício de memória que remonta a 1989 quando a companhia apresentou *O Regresso de Bucha e Estica*.

Esta nova versão de *À espera de Godot* conta com uma reescrita que se transforma desde a própria tradução do título (*Enquanto se está à Espera de Godot*).

[...] Parece-me ser uma tradução mais correta do título original. [...] É que o tema da peça não é de pura espera mas o que acontece enquanto se espera. E o próprio Beckett [...] era um inventor de palavras, de humor, de trocadilhos...

Mário Viegas, Entrevista de Ana Maria Ribeiro, *in* Auto-Photo Biografia (não autorizada), pp. 196/197

A colocação em palco contava com uma apresentação reduzida devido à falta de subsídios da câmara mas não esteve longe do original. O próprio texto de Beckett é

minimalista em termos de cenários permitindo um melhor foco no texto. Na pequena Sala-Estúdio da CTC poucos projetores iluminavam o palco – as cenas passadas durante o “dia” eram iluminadas com projetores vindos de baixo e que criavam um efeito de luz/sombra nos atores; durante a “noite” colocavam-se filtros azuis. Para os efeitos do sol e da lua utilizavam-se filtros amarelos e vermelhos. Um teatro simples que podemos dizer ser uma marca do modo de “fazer teatro” de Viegas; um teatro que não contava com grande maquinaria mas sim com os atores e a mensagem que estes transmitiam ao público. «[...] Gosto de fazer um teatro pobre, no bom sentido da palavra. Sem meios mas com toda a sinceridade. As pessoas procuram nos atores a sinceridade.» (Viegas 2003:197) O cenário de *Enquanto se está à Espera de Godot* contava apenas com uma árvore, duas botas, uma pedra e o chão coberto de folhas secas. (ver foto em Anexo II (a))

Beckett sempre procurou jogos malabarísticos e humorísticos com palavras, frases e sons e quase «implora» que eles sejam adaptados aos valores de cada língua. Foi o que fiz, cortando (perdão...) meia dúzia de frases.

Mário Viegas, *in* Auto-Photo Biografia (não autorizada), pp. 189

Não é difícil perceber que existia uma ligação entre Mário Viegas e Samuel Beckett. Não só por este se tratar do seu autor preferido mas também pela personalidade deste (ver Capítulo 2).

Encontrava nos trabalhos de Beckett também, «[...] talvez [...] uma certa poesia, algo não muito concreto mas universal; as pessoas não percebem, sentem [...]»; o facto deste não ser «[...] um autor muito realista; ter assim uma escrita enigmática [...] (Apêndice II) e o reduzido número de personagens eram fatores muito apelativo nos trabalhos de Beckett, uma vez que permitiam a Viegas uma maior liberdade para moldar e estruturar o texto e os seus intervenientes à sua maneira.

[...] as coisas que ele gostava, que eram muito claras, [...] o Beckett e os poetas [...] gostava e gostava muito [...] e queria muito partilhar também com os outros.

Conversa com Vera San Payo e João Lourenço (Apêndice II)

Ao longo da sua carreira no teatro Viegas participou em inúmeras obras do dramaturgo irlandês, tanto como ator como encenador. Traduziu e adaptou *Krapp's Last*

Tape (1958), *Waiting for Godot* (1952) e *Endgame* (1957) e participou como ator e encenador em *Três atos de Beckett* – que continha as obras *Balanceada* [*Rockaby* (1980) de Samuel Beckett], *Fôlego* [*Breath* (1969) de Samuel Beckett] e *A última bobina de Krapp* [*Krapp's last tape* (1958) de Samuel Beckett], todas com tradução de Luiz Francisco Rebello.

No mesmo dia em que estreou *Enquanto se está À espera de Godot* repõe *A última bandana de Krapp*, desta vez com a sua própria tradução, num espetáculo que «[...] incomoda, perturba.» (Viegas 2003:151) Viegas trabalha a estética desta nova versão através da acumulação, do repetitivo. Krapp surge-nos ora trágico, ora o *clown* que já conhecemos numa fronteira entre o trágico e o farsesco. Em *Conversa com a professora Vera San Payo e o ator/encenador João Lourenço* (Apêndice II) ficámos a saber o porquê do fascínio por esta personagem: não só foi das personagens que Viegas mais representou, como «[...] gostava de compor aquela personagem assim um bocado repelente [...]».

A interpretação de Krapp valeu-lhe dois prémios de melhor intérprete masculino; em 1984 ganha o Sete de Ouro pela atuação no Teatro Aberto e em 1987 o prémio Garrett pela interpretação no Teatro Experimental do Porto. Neste ano foi ainda candidato ao prémio na categoria de melhor encenação e Produção. (ver Anexo II (b))

Após ter terminado a sua carreira de ator, Mário Viegas manteve a sua relação com Beckett agora no papel de dramaturgo/encenador.

3.5 – Numa nota mais pessoal

Mário Viegas era caracterizado por aqueles que o conheciam melhor de diversas maneiras.

Viriato Teles descreve a vida de Viegas como:

[...] um corrupio de cenas e emoções, poemas e paixões, amigos e bebedeiras. Poucos atores conseguem aguentar um ritmo de trabalho tão intenso como este Mário Viegas, mas menos ainda são capazes de que a essa intensidade corresponda uma tão grande dose de prazer.

(in Viegas 2003:165)

Cristina Peres em 1993, em crónica a Mário Viegas (Viegas 2003:195) referia-se ao ator como «um grande encadeador de palavras, às quais vem dedicando a vida.»

João Lourenço (Apêndice II) descreve Mário Viegas como sendo muito inteligente, muito culto e bem preparado, mas nada humilde.

A sua irmã, Hélia Viegas, em entrevista ao seminário regional *O Mirante*¹⁴ descrevia-o como uma pessoa excecional, desde cedo muito dotado de um espírito muito crítico.

Era uma pessoa espetacular, com uma auto-disciplina rigorosa que exigia muito de si. Na família era uma pessoa observadora, calada, com muita graça. Tinha uma linha satírica e de crítica social que já vinha do meu pai e do meu bisavô Francisco José Pereira. Nasceu com eles. Em casa era uma pessoa normal, que gostava de estar em família, sobretudo nos últimos 20 anos.

Após a minha conversa com Vera San Payo de Lemos e João Lourenço, fiquei a conhecer um Mário Viegas irreverente, curioso e cheio de vida. Estar com ele significava espera o inesperado e o mesmo se pode dizer do seu trabalho.

As interpretações funcionavam com ele muito bem, sempre. Mas havia noites em que ele era genial. (...) Fazia umas coisas que nós ficávamos de boca aberta. O que

¹⁴ Disponível em <http://semanal.omirante.pt/noticia.asp?idEdicao=&id=72905&idSeccao=7891&Action=noticia>

ele conseguia tirar da personagem e transmitir ao público. Ele era sempre um bocadinho diferente não é? Mas havia noites espantosas não é? Eu lembro-me de o ver... o que este homem fez. Ele não era possível de fazer igual. De vez em quando o público tinha esse prémio, de quem o assistia, de ver, de vez em quando, qualquer coisa genial.

João Lourenço (Apêndice II)

A sua personalidade levava-o a actos que marcavam qualquer um. Desde o roubo – da ideia da transgressão, do “contra” – até ao comer as folhas após decorar as falas da peça. O seu lado crítico era integrado em quase tudo o que fazia. Vimos nos capítulos anteriores algumas das suas “peças políticas” como *Manifesto Anti-Cavaco* ou *Europa não! Portugal nunca!* e podemos ainda acrescentar uma crónica ao Diário de Notícias intitulada *Retratos do público feito a partir da bilheteira* onde Viegas fazia uma análise do público baseando-se nas perguntas feitas à bilheteira sobre o espectáculo.

(...) ele entrevistou a bilheteira que era a D. Emília e então ela que escrevesse um catálogo de perguntas, uma lista de perguntas das pessoas que telefonavam para lá. “Tem desconto? Quanto tempo dura? É chato? Tem catálogo? É drama?” depois ele a partir dessas perguntas fazia um retrato do público. Ele era um poeta muito bem visto por isso também tinha esse pensamento sobre o teatro e sobre a sociedade. Tinha esse lado crítico contra a burguesia, contra as pessoas instaladas, contra o sistema.

Vera San Payo de Lemos (Apêndice II)

Viveu a vida a alta velocidade e com um gosto invejado por muitos. Fez teatro pela arte e não pelo dinheiro e nunca se conformou com a visão dos outros, mantendo sempre firme a sua posição em relação à sociedade e à política. Recusava-se a traduzir as obras mas tinha sempre uma opinião sobre a tradução dos outros e, seja em que palco estivesse, deixava sempre a sua marca.

João Lourenço: Mas era muito inteligente, muito vivo. Muito engraçado.

Vera San Payo de Lemos: Faz muita, muita falta.

(Apêndice II)

II PARTE

Capítulo 4 – A última Bandana de Krapp

4.1 – Introdução à peça

Foi referido no capítulo II como era Samuel Beckett visto no seu modo de “fazer teatro”. Foram também, brevemente analisadas as suas palavras e o seu significado. Vimos um Samuel Beckett rigoroso com os seus termos e anotações cénicas mas, ao mesmo tempo, afastado do trabalho de encenação. Tratava-se de um dramaturgo que confiava que os seus desejos seriam cumpridos e as suas indicações seguidas à letra. Observamos, também, a sua relutância em assistir às produções de palco dos seus textos bem como uma certa timidez que o afastava dos seus trabalhos pós-escritos. As suas personagens eram consideradas autobiográficas e isso parecia contribuir para a ideia de distanciamento com o público, o que o levava a uma preferência por atores que fizessem parte do “mecanismo” criado pelos figurinos, maquinaria, palavras e gestos – o ator não sobressaía mas sim integrava-se nessa realidade que era apresentada ao público e onde nada podia ser alterado, não fosse perturbar a sua harmonia.

Isto leva-nos a outro assunto, que será agora tratado – a análise dos textos de Beckett como produto das suas regras estéticas, inseridas no contexto teatral. Ou seja, o seu trabalhar do espaço e do tempo, as suas anotações cénicas e significados. Esta análise será adaptada à análise da tradução e reescrita por Mário Viegas, nas produções apresentadas pela Companhia Teatral do Chiado, nomeadamente *A última bandana de Krapp* (capítulo 4) e *Enquanto se está à espera de Godot* (capítulo 5)

A Última bandana de Krapp reporta-nos a história de um homem solitário, num final de tarde no futuro, no dia do seu sexagésimo nono aniversário, que repete o mesmo padrão de anos anteriores – Krapp ouve gravações que realizou em aniversários passados e cria uma nova gravação.

Neste caso específico, ouve a gravação de há trinta anos atrás (quando tinha trinta e nove anos) que relata a sua juventude e acontecimentos marcantes na sua vida.

Tratando-se esta peça de um monólogo em apenas um ato, é através da gravação que ficamos a conhecer Krapp e somos confrontados com as suas decisões, algo que acaba por nos levar a refletir sobre as nossas.

Para os não familiarizados com o trabalho de Beckett, *Krapp's Last Tape* pode surgir como estranho e, até, um pouco perturbante. O cenário é minimalista – como já conhecemos dos outros trabalhos do dramaturgo – e a escuridão em palco rivaliza a escuridão da plateia. Não existem focos de luz que forcem a concentração do público num ponto específico mas, no entanto, temos em palco, apenas, um ator o que o protege de distrações. Por outro lado, a não-existência de um *plot* – que se mantém fiel ao trabalho de Beckett – é das principais causas para um público confuso. A presença de um só ator não permite o desenvolvimento a que estaríamos, noutros casos habituados, quando existe uma interação constante entre diversas personagens. Neste caso, a única “personagem” para além de um Krapp presente é um Krapp passado – mais concretamente uma voz jovem gravada e que Krapp toca e pára repetidamente, retrocedendo pedaços que pretende tornar a ouvir ou avançando em alturas que lhe causam desconforto ou são, para ele, menos importantes. A obra é, também, um exemplo claro de contrastes – de uma relação de oposição entre a luz e a escuridão, o preto e o branco. Uma luta de polos que aprofundam ainda mais o sentimento da trama. Para além disto, trata-se de um texto repleto de simbolismos que podem, ou não, estar diretamente ligados a esta ideia de contraste. Quando Krapp brinca com uma bola preta e um cão branco enquanto espera a morte da sua mãe; a escuridão da cena, iluminada por uma pequena luz na mesa; o silêncio em palco quebrado pela voz na gravação.

Por outro lado, como também vimos ser habitual em Beckett, existe uma visão pré- concebida do ser humano; dos seus desejos e sonhos; passado e futuro. Existe uma força em Krapp que mantém o espectador preso a esta personagem. Trata-se de uma peça que explora a natureza da existência humana e o seu isolamento. Estamos todos ligados entre nós até ao dia em que deixamos de o estar. O Krapp do passado é jovem e partilha os seus dias connosco através de uma cassette e um gravador, deixa para o seu futuro “eu” as lembranças de uma juventude que se vai perder e de uma vida que nunca vai voltar a ser a mesma. A peça retrata então três tempos diferentes, oferecendo-nos três Krapps que são tão iguais e, ao mesmo tempo, tão diferentes: o Krapp que nos é apresentado em palco – que daqui para a frente denominaremos por Krapp Presente; o adulto que vive na gravação – que denominaremos por Krapp adulto; e por fim o jovem que existe na memória de ambos – que denominaremos de Krapp jovem.

4.2 – Tradução e reescrita - Análise

Mário Viegas traduziu esta peça a partir da sua versão em inglês, mais concretamente, da versão de 1958. Na versão dactiloescrita encontrada em espólio podemos ler como título *A última gravação* riscado e escrito por cima à mão *A última bobina de Krapp*. Foi com este nome que foi pela primeira vez apresentada pela Companhia Teatral do Chiado como parte de uma outra peça intitulada *Três atos de Beckett*, em 1991, com tradução de Luiz Francisco Rebello e encenação de Mário Viegas.

A peça foi, novamente, colocada em palco em 1993 pela CTC, desta vez sozinha, com o título de *A última bandana de Krapp*, com tradução e encenação a cargo de Viegas. Ambas foram apresentadas na Sala Estúdio do Teatro Municipal de São Luís.

Em conversa com João Lourenço (Apêndice II) o encenador diz-nos que foi Viegas quem “descobriu” a palavra bandana e fez questão de utilizar esta no título da sua tradução, aquando da sua reposição como peça a solo.

Na análise que se segue, em cada ponto iremos comparar o texto na sua língua original, Inglês, com a versão traduzida para Português por Mário Viegas e retirar da tradução algumas ilações. As citações daqui em frente mencionadas pertencem aos textos original em Inglês (Beckett, 2006) e tradução de Mário Viegas em Português (Viegas, 1993a). Esta análise trata-se de uma interpretação pessoal da tradução, não existindo argumentos concretos que a suportem.

Logo no primeiro discurso da gravação percebemos a tristeza que se começa a abater sobre a personagem. Krapp celebra os seus trinta e nove anos, sozinho e infeliz dando a entender ao leitor que não é a primeira vez que assim acontece.

Tape: Celebrated the awful occasion, as in recent years, quietly at the wine house.
Not a soul.

Percebemos por esta fala o seu estado de espírito e a importância que dá ao dia do seu aniversário. Na minha opinião, Krapp sente uma certa impotência em relação ao seu envelhecimento, no entanto, n seu caso é elevado a um nível, diria, teatral.

Por outro lado, percebemos também, que passar o aniversário sozinho se tornou, para ele, quase como um costume que, a meu ver, podia não era o desejado mas, ao mesmo tempo, não foi impedido. Krapp, veremos mais tarde, é uma personagem muito complexa e as suas relações não fogem a esse domínio o que explicará a sua condição presente.

A expressão «celebrated de awful occasion» é, por si, contraditório. A ideia de celebração evoca um sentimento de felicidade, exultação e, segundo percebemos, para Krapp o seu aniversário é exatamente o oposto; evoca antes a solidão, a tristeza e a amargura relativamente a tempos passados. Por outro lado, Beckett cria, aqui, uma perfeita ironia, introduzindo «awful» como contraste com a ideia de celebração, aproximando-nos cada vez mais dos verdadeiros sentimentos de Krapp.

As indicações cénicas de Beckett alertam para as ações de Krapp quando nos deparamos com a personagem em palco.

Sitting at the table, facing front, across from the drawers, a wearish old man: Krapp.

Tape: Have just eaten I regret to say three bananas and only with difficulty restrained a fourth.

A gravação continua com a descrição dos eventos do dia. Torna-se, assim, claro que o Krapp presente está a viver – ou reviver – o seu aniversário e que as suas ações parecem cair num contexto rotineiro.

Por outro lado, somos confrontados com a sequência em que Krapp come as bananas – conseguindo, com esforço, evitar uma quarta - e que parece não ter qualquer significado que não seja o puro absurdo da situação. Será o seu propósito distrair o público de um tema tão pesado e complexo como é o que gere esta obra? A ideia de solidão, ano após ano, numa altura tão significativa para muitos como é o nosso aniversário; o envelhecer e a chegada iminente da morte que, para Krapp é mais um momento de isolamento da sociedade. Assim, a meu ver, a sequência das bananas teria uma função dupla – o adicionar de um tema passageiro que marcaria a base do teatro do absurdo e o aligeirar do tema tornando.

Sabemos que Mário Viegas traduziu esta obra diretamente do inglês o que lhe permitiu uma tradução mais precisa do tema. Como foi referido no capítulo I, a tradução

teatral rege-se pelas mesmas regras que uma tradução, digamos, comum. No entanto, existem novas alíneas que devem ser seguidas de modo a permitir uma tradução adequada ao contexto social e cultural da época, bem como às necessidades do agente da tradução e o seu propósito. O texto obtido, traduzido por Viegas, está repleto de anotações e alterações feitas pós-dactilografia o que sugere um trabalho feito na altura dos ensaios ou depois de uma discussão com a companhia. As sequências sublinhadas em *A última bandana de Krapp* são indicações cénicas da personagem, claramente demarcadas para facilitar a leitura e o estudo das ações a colocar em palco. Tratando-se de um monólogo, podemos dizer que a reescrita de pequenas frases ou expressões se devia ao facto de que seriam mais simples para o ator recitar ou estariam mais em contacto com o público da época. Viegas riscou de toda a obra a palavra “cassete” e substitui-a por “bobine” apesar de esta se tratar apenas de uma indicação cénica o que pode indicar uma adaptação mais exata ao título com que, a princípio, a obra iria ser apresentada ou algo tão simples como uma preferência pessoal pela segunda palavra. Por outro lado, temos o objecto “bobine” (um método de gravação de som que utiliza uma fita de material plástico, criada em 1934 e que deu, mais tarde, origem à cassete). Assim, a alteração poderia ser por uma questão de adereços – a existência de um gravador de bobines em vez de um, mais moderno, gravador de cassetes. Outras alterações como modificarem «em certo sentido» por «de certo modo» surgem-me como uma vontade de simplificar a linguagem de Krapp. Talvez para uma melhor compreensão do público, talvez por escolha pessoal do própria Viegas que se sentia mais confortável com esta linguagem.

Referente ao excerto analisado anteriormente, a expressão «wine house» foi traduzida por «bar» e, mais tarde, riscada e substituída por «tasca» o que, a meu ver, não só é uma tradução mais adequada à expressão original como se situa mais facilmente no ambiente da personagem. Por outro lado, «celebrated the awful occasion» foi traduzido por «comemorei a data solene»; por outras palavras, «awful» refere-se a algo terrível ou, noutro sentido, a algo ridículo. Aqui, Viegas escolheu referir-se ao aniversário de Krapp como «solene» o que contrasta com o ambiente vivido em palco. Não existe qualquer indicação de festividade ou comemoração que justifique esta palavra; seria uma ironia entre palavra e acção. No entanto, a obra é, em si, repleta de contrastes e esta utilização pode ter servido como mais um contributo para os opostos que marcam o trabalho de Beckett.

Tape: The new light above my table is a great improvement. With all this darkness around me I feel less alone.

Mais uma vez, somos confrontados com a personalidade de Krapp que parece enquadrar-se perfeitamente no cenário que o envolve. Aliás, Viegas aprofundou esse contexto de escuridão, alterando a primeira visão que o público tem da personagem. Beckett escreveu « Sitting at the table, facing front, across from the drawers, a wearish old man: Krapp» colocando Krapp na boca de cena, sentado à mesa onde se desenrolará a principal ação.

Foi referido no capítulo II a necessidade que os encenadores de obras de Beckett teriam em ser “humildes” relativamente às suas indicações. Para Beckett, as suas indicações cénicas eram as necessárias para um desenrolar harmonioso da peça e alterações poderiam destruir o seu contexto ou moral. Ao iniciar a cena com Krapp já posicionado junto à mesa com o gravador, a luz branca que ilumina a mesa e o restante palco em total escuridão, Beckett apresenta-nos uma personagem solitária, isolada de tudo exceto daquele gravador e do que esse contém; um homem que vive para o que nos vai ser apresentado naquele momento – memórias de uma vida passada a “preto e branco”. Viegas eleva essa composição a um outro nível quando coloca o público na escuridão e o “obriga” a sentir a solidão e o isolamento de Krapp mesmo antes do surgimento da personagem.

No texto podemos ver a primeira indicação cénica riscada «Noite alta. A esplanada vazia. Silêncio absoluto» e, diretamente, por baixo escrita a entrada em cena de Krapp «Do escuro, avançando com dificuldade, surge KRAPP, um homem velho de aspeto descuidado. Carrega consigo uma mala de cartão, velha e pesada, que coloca com esforço sobre uma das mesas.» O surgimento de Krapp da escuridão do palco, quase como uma assombração, não deixa de evocar os aspetos que a versão de Beckett evoca mas, por outro lado, permite uma melhor análise, digamos, da personagem. Krapp é velho e anda com dificuldade – estas duas características só nos seriam apresentadas no texto original, quando Krapp se levantasse da cadeira; assim, na tradução, é possível criar quase imediatamente uma relação com aquela personagem, ou seja, atribuir-lhe traços que o distinguem. Somos, depois, confrontados com alterações físicas na cena. Toda a sequência que se segue foi reescrita de modo a prolongar a cena.

[...] procura nas algibeiras [...] tira um pequeno molho de chaves [...] escolhe uma chave, ~~debruça-se~~ e abre com ela a mala. [...] tira uma cassette, olha-a de muito perto, torna a guardá-la, [...] tira uma banana, olha-a de perto, fecha a mala.

No excerto anterior percebemos que existe mais que uma mesa, sendo que Krapp pousa a pesada mala que carrega numa delas. Por outro lado, e talvez a alteração mais significativa, o gravador não se encontra na mesa mas sim dentro da mala que Krapp carrega, bem como as cassetes que na versão original estão em diversas caixas de cartão em cima da mesma mesa.

Em Beckett vemos:

[...] takes out a small bunch of keys, raises it to his eyes, chooses a key, gets up and moves to front of table. He stoops, unlocks first drawer, peers into it, feels about inside it, takes out a reel of tape [...] unlocks second drawer peers into it, feels about inside it, takes out a large banana [...].

Em Viegas, Krapp carrega consigo o gravador e as cassetes e, até, as bananas; toda a sua existência segura dentro de uma mala, fechada à chave. Não seria a primeira vez que a CTC alterava um espetáculo devido à falta de meios e essa pode ter sido uma das razões para a mudança – algo tão simples como a não existência de uma mesa com gavetas.

Já vimos Krapp como o homem solitário que carrega o passado em mão mas, se estudarmos esta tradução/reescrita como textual e não com o intuito de *performance*, somos confrontados com outros aspetos. A descrição da personagem é bastante informativa e contém elementos que não podemos observar em palco – como o número de sapatos que calça ou que é “duro de ouvido”. Podemos dizer que se trata de uma tradução com dois sentidos – tanto oferece informação relevante para uma encenação (sabendo que alguns detalhes vão escapar aos olhos atentos dos espectadores) como permite a um leitor a visualização detalhada da personagem e do seu redor. Esta prática é bastante comum na tradução teatral, sendo que esses textos, raramente, incluem apenas as falas das personagens; apesar da existência de autores que escolhem não carregar o texto de indicações cénicas ou que oferecem essa liberdade aos futuros encenadores, o agente da tradução teatral é, por vezes, alguém com o intuito de

performance e o texto que chega até nós já inclui as suas notas de encenação. Por outro lado podemos fazer uma análise mais profunda do aspeto de Krapp. Beckett descreve-o como «a wearish old man» e Viegas concorda com «um velho de aspeto descuidado». Na descrição original e na tradução encontramos:

Rusty black narrow trousers too short for him. Rust black sleeveless waistcoat, four capacious pockets. Heavy silver watch and chain. Grimy white shirt open at neck, no collar. Surprising pair of dirty white boots, size ten at least, very narrow and pointed. White face. Purple nose. Disordered grey hair. Unshaven. [...]

Veste um colete sem mangas, de um negro desbotado, com quatro grandes algibeiras. Calças apertadas, curtas, também de um negro desbotado. Pesado relógio de prata, com uma corrente, de algibeira a algibeira; camisa desabotoada, sem colarinho, de um branco muito sujo. Grande par de botas (48 pelo menos), pontiagudas e enlameadas. Rosto branco. Nariz violáceo. Cabelo cinzento em desalinho. Mal barbeado. [...]

As vestimentas de Krapp, bem como a cara pálida e o nariz relembram a descrição de um palhaço. (ver Anexo II (b)) O mesmo acontece com as suas roupas – gastas e sujas, com o relógio suspenso, sapatos grandes – são características que parecem pertencer a um palhaço burlesco. A própria sequência das bananas à qual se atribui o fator cómico da peça, é uma cena clássica de circo; o escorregar na casca sem chegar a cair e repetir o gesto, são feitos da comédia circense. Esta cena foi alterada pelo próprio Beckett diversas vezes durante as suas produções. Na produção alemã estreada em 1969 no Schiller Theater Werkstatt, Krapp escorrega na casca mas em vez de a atirar para o fosso da orquestra, atira-a para a esquerda do palco e repetiu a ação com a segunda casca. O propósito de Beckett com esta pequena mudança foi fechar o espaço de ação Krapp, sendo que, se a casca fosse lançada para o fosso iria criar um elemento discordante num espaço que está restrito em palco. (Knowlson 2002)

Por outro lado, esta versão da produção alterou, também, a cena em que Krapp abre e fecha diversas gavetas, sendo que nesta versão ele abre apenas uma enquanto que, na versão de Viegas não existem gavetas mas sim uma mala.

Voltemos à citação de Krapp sobre a pequena luz que incide na sua mesa e a escuridão que o rodeia. Viegas traduziu esta passagem com precisão não deixando espaço para novas interpretações.

Gravação: A nova iluminação sobre a minha mesa é um grande melhoramento. Com toda esta escuridão à minha volta sinto-me agora menos só. (Pausa) ~~Em certo sentido~~. De certo modo. (Pausa) Gosto de levantar-me para dar uma volta por aí e depois voltar para aqui... (hesita) ... até mim. (Pausa) Krapp. (Pausa).

Acabamos de ver que essa escuridão define o espaço de ação da personagem, no entanto não reúne os fatores mais relevantes da obra. O gravador, a mesa, a cadeira onde Krapp permanece sentado estão fixamente colocados no centro da única luz existente. Assim, parece retirar importância às ações passadas fora dessa “bola de luz”. A citação acima refere que Krapp gosta de se afastar dessa luz, de passear pela escuridão. Isso pode significar uma necessidade de fugir a si mesmo; de se afastar das memórias gravadas. No entanto, acaba sempre por voltar para a luz, para si mesmo de quem é incapaz de fugir realmente. Aqui, o consenso habitual de luz e escuridão parecem invertidos. Geralmente, associamos luz a “bem” e escuridão a “mal”, no entanto, Krapp diz sentir-se menos só com a escuridão que o rodeia e, se de facto tenta escapar de si mesmo, então fá-lo fugindo da luz. Por outro lado, é aquela luz que lhe cria uma barreira na escuridão e lhe permite andar pelo palco sem medo de se perder porque vai conseguir sempre voltar até à luz e até si mesmo. Podemos, assim, falar de um conflito interior que Krapp demonstra desde o início da obra. Uma necessidade de se separar o mais possível da identidade que criou durante gerações ao mesmo tempo que a rejeita. Krapp desliga o gravador inúmeras vezes para se perder nos seus pensamentos ou para vaguear na escuridão, como se a memória, por mais simples que nos pareça, o afete profundamente.

É naquele pequeno espaço que decorre a maior parte da ação sendo que Krapp só se afasta da luz para desaparecer no fundo do palco durante alguns segundos. O que acontece, realmente, ninguém sabe; ouve-se apenas o som de uma rolha a ser puxada de uma garrafa. No entanto, pelo discurso do Krapp adulto podemos sugerir que o Krapp presente em palco se afasta para ingerir algum tipo de bebida alcoólica. Isto acontece quando temos, pela primeira vez na obra, acesso ao Krapp jovem através das lembranças do Krapp adulto que considera o seu “eu” jovem um idiota repleto de ideias

e sonhos que nunca se iriam concretizar ao mesmo tempo que tomava resoluções como deixar de beber ou ter uma vida sexual menos “absorvente”, como traduz Viegas. Pelos diversos desaparecimentos de Krapp em cena percebemos que não conseguiu pôr de parte a sua dependência do álcool.

Tape: Hard to believe I was ever that young whelp. The voice! Jesus! And the aspirations! (Brief laugh in which Krapp joins.) And the resolutions! (Brief laugh in which Krapp joins.) To drink less, in particular. (Brief laugh of Krapp alone.) [...]Plans for a less ... (hesitates) ... engrossing sexual life. [...]

Gravação: Difícil acreditar que eu tenha sido alguma vez aquele ~~idiot~~-jovem ? Aquela voz, ~~meu Deus~~ Jesus! Aquelas aspirações! (Riso breve, a que Krapp se associa.) Aquelas decisões! (Riso breve, a que Krapp se associa.) ~~Recomendação especial:~~ beber menos. (Riso breve de Krapp.) [...] Até tinha planos para uma vida sexual menos... (hesita) ... absorvente. [...]

Por outro lado, as constantes viagens de Krapp pelo palco fazem parte do elemento de repetição que Beckett tanto usa nas suas obras e que já vimos acontecer com as bananas e outros elementos.

Existe, também, nesta sequência uma breve menção do pai de Krapp – a única em toda a obra. Entende-se pelo texto que morreu de doença durante a juventude de Krapp; Poderia ter alguma relação com a morte do pai do próprio Beckett, também na sua juventude mas não existem provas concretas deste facto. Iremos, por outro lado, focar-nos na mãe de Krapp onde nos deparamos com uma das cenas de maior contraste na obra: Krapp a brincar com uma bola preta e um cão branco. Infelizmente a tradução desta cena está incompleta devido a danos na página dactiloescrita. Farei os possíveis para analisar a tradução do que é visível.

Começamos logo com uma pequena alteração de Viegas mas que, a meu ver, permitiu um fluir mais delicado da cena. Após as lembranças da sua juventude, Krapp adulto entra nas memórias dos últimos dias da sua mãe; no entanto, em termos cénicos está indicado que Krapp presente irá desligar o gravador e levantar-se após ter ouvido «Quando olho...». Beckett permitiu o corte da fala, deixando passar os segundos de Krapp no fundo do palco para depois retomar do mesmo ponto. Na tradução, Viegas indica que Krapp desliga o gravador após a pausa da fala anterior, ou seja, não

permitindo o corte do discurso mas, sim, começando-o mais tarde, após o retorno de Krapp à cadeira. A meu ver, para o público, seria fácil a distração e o esquecimento do princípio do discurso enquanto observavam o comportamento de Krapp que, não só demora o triplo do tempo (desta vez cerca de trinta segundos em vez dos dez de cenas anteriores) como ainda canta antes de se tornar a sentar. Assim, a frase não fica tão perdida apesar de, talvez, retirar algum impacto à sensação de Krapp desligar o gravador repentinamente. No entanto, esta foi alterada à mão, sendo que na versão dactiloscrita a fala está onde Beckett a colocou e depois riscada e escrita na fala seguinte. Por outro lado, é interessante ver que Krapp presente canta uns pequenos versos quando, no início da obra, Krapp adulto afirma que nunca cantou, nem nunca cantará, mesmo quando chegar a velho.

Tape: [...] there is of course the house on the canal where mother lay a-dying, in the late autumn, after her long viduity (Krapp gives a start), and the--(Krapp switches off, winds back tape a little, bends his ear closer to the machine, switches on)--a-dying, after her long viduity, and the-- (Krapp switches off [...])--bench by the weir from where I could see her window. There I sat, in the biting wind, wishing she were gone.

Gravação: [...] há naturalmente a casa do canal, onde a mãe ia acabando aos poucos, na despedida do Outono, depois de um longa viuvez, (Krapp sobressalta-se) e o (Krapp desliga o gravador, faz retroceder a gravação, inclina-se sobre o aparelho, liga-o de novo)... acabando aos poucos, na despedida do Outono, depois de uma longa viuvez [...]

Mais uma vez, Viegas altera a sua própria versão escrevendo à mão sobre a versão dactiloscrita. Na versão de Beckett, vemos que Krapp interrompe o discurso duas vezes antes de o deixar fluir com «bench by the weir». Viegas colocou as frases com a mesma disposição mas, tal como aconteceu na cena anterior, aqui, acrescentou «[...] e o banco junto ao canal donde podia ver a sua janela» e riscou esta mesma frase do discurso que viria a seguir. Mais uma vez, isto permitiu um fluir mais certo do texto mas, ao mesmo tempo, terminou a frase, permitindo um “começo limpo” na fala seguinte.

O resto desta página está praticamente inacessível. Continuarei, então, a análise do discurso do gravador.

Vimos no princípio desta análise que Viegas substituiu diversas expressões da versão original. Enquanto Beckett se referia ao aniversário de Krapp como «awful occasion», Viegas referiu-se como «data solene». Aqui, enquanto Beckett fala da mãe de Krapp como uma viúva que aos poucos vai definhando, quando chega ao final utiliza a expressão «wishing she were gone»; na sua tradução Viegas utiliza uma linguagem mais ligeira com «desejando que ela acabasse quanto antes». Ao princípio confesso que fiquei ligeiramente confusa, sendo que a primeira ideia que tive em mente foi que a tarde ou a despedida de Outono acabasse depressa. Depois de reler o discurso ficou claro de que se tratava da mãe de Krapp, da sua vida. A expressão de Beckett seria facilmente traduzida para «desejando que ela morresse» ou até, numa linguagem mais popular «desejando que ela se fosse». No entanto, Viegas utilizou o verbo “acabar” talvez para ligar a morte da mãe de Krapp à tal despedida de Outono – para que ela se acabasse com a mudança da estação. A meu ver, Beckett ao utilizar «wishing she were gone» prende-nos com a ideia de uma animosidade em relação à personagem “mãe”. Aliás, Krapp não esteve com a mãe nos seus últimos momentos mas sim na rua, de onde podia ver a sua janela e distrai-se a brincar com um cão. Quando a mãe acaba por morrer: «I happened to look up and there it was. All over and done with, at last.» traduzido para: «Levantei a cabeça, sabe Deus porquê, e pronto! Assunto arrumado.» Neste caso podemos sentir a animosidade em qualquer uma das línguas, sendo apenas que Beckett acrescenta um «at last» que podemos entender como um alívio, enquanto Viegas se limita a “arrumar o assunto”.

Como foi mencionado anteriormente, esta cena contém mais dois contrastes facilmente reconhecíveis. Começamos com uma rapariga morena vestida de branco que empurrava um carrinho de bebé preto e temos, também, o pequeno cão branco a quem Krapp atira uma bola preta. Falamos de uma cena muito emotiva na sua ligação entre a morte e vida mas Krapp adulto rejeita-a quando se coloca a si mesmo, ao cão e a mãe no mesmo nível.

Tape: [...] Moments. Her moments, my moments. (Pause.) The dog's moments. [...] A small, old, black, hard, solid rubber ball. (Pause.) I shall feel it, in my hand, until my dying day. (Pause.) I might have kept it. (Pause.) But I gave it to the dog.

Gravação: [...] Uns instantes. (pausa.) Os instantes dela, os meus instantes. (Pausa.) Os instantes do cão. [...] Uma bola pequena de borracha, velha, ~~escura~~, preta, maciça,

dura. (Pausa.) Hei-de continuar a senti-la na mão até ao último dia da minha vida! (pausa.) Podia ter ficado com ela até ao dia da minha morte. (Pausa.) Mas dei-a ao cão.

A tradução, no entanto, acrescenta mais um ponto e relação com o tema da morte. Viegas acrescenta à mão, no texto dactilografado «até ao dia da minha morte» o que se mostra desnecessário em termos de entendimento da obra. Krapp acabou de mencionar que sentirá a bola na mão até ao fim da sua vida - apesar de a ter dado ao cão não se conseguiu separar do seu sentir. Ainda assim, Viegas força o assunto mais uma vez o que, a meu ver, será apenas como opção de evidenciar ainda mais aquele sentimento de morte, de que Krapp se tenta afastar. Seria a bola preta a objetivação da sua dor? Assim, oferecendo a bola ao cão Krapp pensaria que esse sentimento a acompanhasse – tal como quando se tenta afastar da luz – mas a sensação da bola vai para sempre persegui-lo – tal como Krapp volta sempre a si mesmo.

Chegamos, então à última entrada da gravação naquela «[...] memorável noite de Março, na ponta do paredão [...]», onde Krapp diz ter tido uma revelação. Durante esta sequência – cuja tradução se mantém inalterável - Krapp presente desliga repetidamente o gravador fazendo avançar e recuar a fita. Este comportamento demonstra uma relutância em ouvir o que se narra, por outro lado podemos também inferir que se trata de uma procura por um determinado excerto da narração.

Ficamos posteriormente a saber que o excerto que ele procura é a descrição de uma noite passada na companhia de uma jovem. Isto afasta-se da personalidade que temos vindo a conhecer uma vez que este demonstra uma certa ternura em relação à jovem. Após ouvir o excerto que procurava Krapp desliga o gravador, repete algumas das suas rotinas como procurar uma banana, desaparecer no fundo do palco e abrir uma garrafa ou fechar a mala à chave, antes de preparar uma nova cassete onde irá gravar mais um aniversário.

[...] switches on, clears his throat and begins to record.

[...] liga o gravador, tosse para apurar a voz e começa a gravar.

A versão dactiloescrita da tradução termina aqui, bem como a minha análise.

Capítulo 5 – (Enquanto se está) à espera de Godot

5.1 – Introdução à peça

Talvez uma das obras de Samuel Beckett mais conhecidas e representadas em todo mundo, *Waiting for Godot* é um dos melhores exemplos do universo de Beckett de que temos vindo a falar.

A 13 de Setembro de 1993 levou à cena com a CTC a sua adaptação de *Waiting for Godot* de Samuel Beckett que intitulou de *Enquanto se está a Espera de Godot* «Sempre estivemos, estamos e estaremos à espera de Godot. Foi essa a opção da minha encenação: pôr todos à espera de Godot. [...] O título mais correto, parece-me: «Enquanto se está a espera de...» (Viegas:2003:189)

Waiting for Godot apresenta-nos a história de dois amigos de longa data – Vladimir e Estragon – que esperam pela chegada de um Senhor Godot que têm uma vaga noção de ter conhecido. A obra desenrola-se num universo regido pelas suas próprias regras onde nada acontece, nada é certo e onde nunca parece existir algo para fazer. Sem certezas se esperam no local ou sequer no dia certo, Didi e Gogo passam o tempo em conversas triviais, atividades mundanas e ocasionalmente reflexões sérias sobre assuntos como a Bíblia, suicídio ou até o sentido da vida. Os amigos com aspeto “vagabundo” são interrompidos pela passagem de Lucky, um escravo preso por uma corda ao seu mestre, Pozzo, que se juntam a eles a fazer nada. Após a partida de Lucky e Pozzo, Didi e Gogo são visitados pelo Menino que transmite uma mensagem de Godot – Ele não virá hoje mas sim amanhã. Didi e Gogo contemplam a hipótese de suicídio mas desistem, pois os troncos da árvore aparentam ser demasiado frágeis. Uma vez que chegou a noite as duas personagens decidem partir, e regressar no dia seguinte, permanecendo estáticas enquanto o pano desce marcando o final do primeiro ato.

No segundo ato a espera por Godot continua com a repetição das atividades mundanas e conversas triviais até ao reencontro com Pozzo e Lucky que surgem cego e mudo respetivamente. Didi interroga-se sobre a passagem do tempo, e se estará a dormir. Pozzo e Lucky partem novamente e de novo surge o Menino com a mesma mensagem anterior – Godot não virá hoje mas sim amanhã. Didi e Gogo contemplam de

novo a hipótese de suicídio mas desistem por falta de corda. Caída novamente a noite, decidem partir e sem saírem do mesmo lugar cai o pano. A peça termina mas podemos todos imaginar o que aconteceria a seguir.

Num palco praticamente nu e com um número reduzido de atores, Beckett explora a ideia de Humanidade e das relações entre seres humanos, atingindo um limite de absurdo que reconhecemos de outros trabalhos do autor, tais como *Endgame* ou *Happy days*.

Numa primeira análise deparamo-nos com um cenário composto por uma árvore morta, um pequeno banco de terra, e duas personagens com trajes velhos e gastos. A única maquinaria de cena existente é a que permite o subir da lua no fundo da cena, indicando a chegada da noite, apesar de no decorrer da peça parecer não existir uma passagem de tempo regular - no primeiro ato a árvore está morta e no segundo aparece com folhas. Na versão de Viegas, o cenário contava com uma árvore, duas botas, uma pedra e o chão coberto de folhas secas. FONTE - crítica

Didi e Gogo surgem-nos como duas personagens perdidas no seu próprio mundo; as suas conversas parecem-nos soltas e sem nexos, no entanto, conseguem transmitir ao público mensagens bastante claras relativamente à visão de Beckett da sociedade da altura. Podemos dizer que aquele palco e aquelas personagens são uma representação do que existe tanto de bom como de mau no Homem - «[...] at this place, at this moment of time, all mankind is us [...]» Beckett interessa-se em analisar o ser humano em momentos de auto – consciência e ansiedade intensos. (Boulter, 2008)

Didi e Gogo apresentam diferentes percepções do espaço onde se encontram e do passar do tempo. Enquanto Didi reconhece a passagem dos dias e parece ter memória de acontecimentos passados, Gogo, parece fixo no mesmo dia sem lembrança de outras personagens com quem se cruzou. Pozzo e Lucky parecem partilhar a mesma percepção de tempo que Gogo bem como a sua “falta de memória”. O mesmo acontece com a personagem do Menino que das duas vezes que surge em palco transmite a mesma mensagem de Godot e na segunda não tem memória da primeira vez que a transmitiu, nem das personagens a quem a transmitiu.

Para além disso, Pozzo e Lucky surgem-nos no segundo ato como personagens de aspeto idêntico mas munidos de características que alteram a sua personalidade; Pozzo surge cego e Lucky mudo mas mantêm a sua relação de mestre e escravo.

Tal como na Peça anterior as citações daqui em frente mencionadas pertencem aos textos original em Inglês (Beckett 2006) e tradução de Mário Viegas em Português (Viegas 1993b).

5.2 – Tradução e reescrita - Análise

Esta peça foi traduzida e encenada por Mário Viegas a partir da obra original de Samuel Beckett, de 1952, e apresentada em Setembro de 1993 no Teatro Municipal São Luiz. As peças decorriam às segundas, sextas e sábados, às 21h45m, e aos domingos às 16h45m.

Mais uma vez a análise da tradução desta peça será efetuada a partir da obra em inglês.

1º Ato

Mais uma vez, começamos com alterações logo na primeira página da versão traduzida. O título que nos é apresentado diz-nos que se trata de uma obra de Beckett mas, ao mesmo tempo, não: *Waiting for Godot* tornou-se *Enquanto se está a espera de Godot*. Na capa podemos, também, ler, dactilografado:

De Samuel Beckett

Tradução, Encenação e Envolvimento Plástico de Mário Viegas

Assistentes de Encenação – João Nuno Carracedo e Simão Rubim

Iluminação - João Filipe

Contra-Regra – João Nuno Carracedo e Simão Rubim.

Por outro lado, encontramos escrito à mão:

Único

Tradução de Mário Veigas feita em 1993 (integral)

Versão tirada do inglês e do francês

Oferta ao Museu do Teatro de Mário Viegas

Exemplar único do encenado em 1993 – S. Luiz

Logo aqui é-nos chamada a atenção para aspetos como o título que não segue o exemplar original ou o facto de este texto ser a única versão existente desta tradução.

Depois de um primeiro olhar sobre a obra, percebemos, imediatamente, que se trata apenas das falas das personagens, ou seja, não existem indicações cénicas que não tenham sido, mas tarde, acrescentadas á mão. Infelizmente, devido ao estado do texto, algumas são ilegíveis mas mesmo assim, conseguimos perceber as setas desenhadas entre frases, as palavras soltas que decoram a página e as divisões das cenas com números e títulos como *Reecontro de Didi e Gogo*. Por outro lado, sabemos que se trata de uma tradução com o intuito de ser representada mas por um determinado grupo de atores e palco em mente – neste caso o Teatro Municipal S. Luiz.

A não-existência de didascálias impede o leitor que não conhece a obra (original ou qualquer outra tradução), de não só colocar as personagens no espaço como associar as suas palavras a ações. No entanto, oferece aos atores e encenadores uma maior liberdade tanto em termos de criação, como da própria funcionalidade do palco.

Na versão original é-nos descrito o cenário e a altura do dia: «A country road and a tree. Evening.» seguido pela posição dos atores em palco e as primeiras ações «*Estragon, sitting on a low mound, is trying to take off his boot. He pulls at it with both hands, panting.* »

Começamos com as primeiras falas de Estragon e Vladimir cortadas e, acrescentado à mão a primeira fala da peça, por Estragon «Não há nada a fazer!» seguida da primeira fala de Vladimir «Ora, aí estás tu, outra vez!!». Assim, Viegas eliminou da sua tradução o primeiro monólogo de Didi que, só por si, demonstra a incapacidade de ação destas personagens. Didi reflete sobre a sua decisão de fazer algo mas sente-se incapaz pois acaba sempre por voltar ao mesmo. De um modo geral, esta fala exprime o tema da peça – como as duas personagens decidem avançar na sua vida, fazer algo que a mude e acabam por permanecer no mesmo lugar á espera de uma solução, de um milagre.

A partir daí, segue-se um diálogo interminável, sem pausas, onde Beckett regista cada movimento e sentimento das personagens e onde Viegas se limita a acrescentar pequenas notas que pensou serem importantes, sem nunca interromper a linha da “conversa”.

Vladimir: Together again at last! We'll have to celebrate this. But how? (*He reflects.*) Get up till I embrace you.

Vladimir: Juntos. Outra vez. Finalmente! O que havemos de fazer para celebrar este encontro? Levanta-te, pare eu te apertar os ossos.

Aqui temos um bom exemplo do corte da indicação cénica. Beckett inclui a “reflexão” de Didi, no entanto, não parece existir essa necessidade na tradução. Por outro lado, temos também o uso de uma expressão popular portuguesa «apertar os ossos» em vez de, por exemplo, «abraçar». O uso destas expressões mais populares é algo com que nos vamos deparar mais vezes ao longo desta tradução.

No entanto, com as alterações ao texto, o corte das indicações cénicas, o novo título e as falas cortadas podemos dizer que se trata apenas de uma tradução ou, por outro lado, de uma reescrita? Sabemos que a tradução teatral permite ao agente da tradução efetuar alterações que se adaptem à sua criação, sendo que o texto é traduzido com o intuito de ser representado. Mas, se assim é, não serão todas as traduções feitas para teatro, de certo modo, reescritas? Não seria a simples adaptação a outro palco, outra companhia ou ator uma razão para alterar o texto com uma intenção particular? Sendo assim, então poderíamos considerar que, para ser uma reescrita teria de modificar o tema original da obra, mas isso não a torna outra obra totalmente diferente? O que faz de *Enquanto se está a espera de Godot* uma reescrita será, então, o facto de o agente da tradução, Mário Viegas, não só a ter traduzido mas, também, ter modificado a estrutura através da troca de falas que alteram o significado da mensagem passada ao público. (Zurbach 2007)

A fala de Didi «(*hurt, coldly*). May one inquire where His Highness spent the night?» é-nos apresentada como sarcasmo, o que aliado a indicação cénica nos dá a entender que a personagem se sente magoada pelo companheiro. Sem essa indicação e com a tradução, Viegas manteve a expressão «sua excelência» mas esta foi, mais tarde, riscada e substituída por «tu» o que retira a ideia de sarcasmo e torna a pergunta, apesar de irónica, bastante mais direta. Isto pode até impedir o público de perceber a mágoa de Didi ou eliminá-la por completo. A resposta de Gogo é outra expressão alterada, este responde «numa fossa» que foi substituído à mão por «na fossa» com a indicação cénica «aponta». Isto cria um novo espaço em palco; ficamos a saber que algures (para onde

quer que Gogo aponte) existe uma fossa – que seria o público. Na versão inglesa recebemos uma informação parecida, mas não diria tão completa.

ESTRAGON: In a ditch.

VLADIMIR: (*admiringly*). A ditch! Where?

ESTRAGON: (*without gesture*). Over there.

Ficamos, na mesma com o conhecimento de uma fossa que existe algures no palco (ou fora dele) mas como Estragon não demonstra qualquer tipo de movimento como apontar, essa fossa permanece “escondida”. O espaço físico do palco em si é o seu único domínio certo e a “realidade” do espaço *off-stage* (bem como a vida passada das personagens) permanece desconhecida. (Hutchings 2005:27)

Continuamos com um uso regular de expressões populares. É interessante reparar que algumas estão escritas entre aspas e que outras chegam ao nível do “calão”. Desde «deixa-te de bocas» ou «Na altura, quando tínhamos “bom ar”». Ao entrarmos na segunda cena, marcada por Viegas como «1ª cena da bota e do pé» vemos na penúltima fala de Didi outro exemplo do uso de expressões populares «Havias de me dizer “das boas”». Por outro lado, somos confrontados com uma mudança no tempo verbal utilizado na sequência em que Gogo tenta descalçar a bota.

ESTRAGON: (*feebly*). Help me!

VLADIMIR: It hurts?

ESTRAGON: (*angrily*). Hurts! He wants to know if it hurts!

VLADIMIR: (*angrily*). No one ever suffers but you. I don't count. I'd like to hear what you'd say if you had what I have.

ESTRAGON: It hurts?

VLADIMIR: (*angrily*). Hurts! He wants to know if it hurts!

Em português, temos a tradução de «hurts» para «dói» mas essa foi substituída à mão por «doeu» em todas as vezes que surge.

ESTRAGON: Ajuda-me!

VLADIMIR: Doeu?

ESTRAGON: Doeu! Estás-me a perguntar se doeu?

VLADIMIR: Só tu é que sofres! Eu não conto para nada. Sempre gostava de te ouvir, se estivesses no meu lugar. Havia de me dizer “das boas”...

ESTRAGON: Doeu?

VLADIMIR: Doeu!... Estás a perguntar se me doeu?!...

A tradução ao longo das cenas seguintes mantém o mesmo ritmo e linguagem da obra original. É ao chegarmos à décima cena («cena da calma e da anedota do inglês») que surgem mais algumas alterações. Na primeira fala de Gogo, Viegas acrescenta uma frase que, a meu ver, não só aumenta o fator cómico como permite uma muito breve explicação sobre a palavra utilizada.

ESTRAGON: (*voluptuously.*) Calm . . . calm . . . The English say cawm. (*Pause.*) You know the story of the Englishman in the brothel?

ESTRAGON: Calma, calma. Os ingleses dizem “caaame”, são pessoas “caaame”. Conheces a história de um inglês que foi a um bordel?

Percebemos, então, que a frase «são pessoas “caaame”» foi adicionada. Isto pode dever-se a muitos fatores mas é possível que a sua função seja de entendimento da palavra “caaame”, sendo que, unida ao resto da frase, cria uma posição relevante e, apenas solta, poderia não ser bem compreendida. Por outro lado, como foi referido, permite um outro nível de comédia, devido à repetição da palavra.

Passamos para a décima segunda cena («cena da 1ª tentativa de enforcamento no ramo da árvore») onde algumas breves falas foram retiradas. Isto acontece depois da explicação de Gogo sobre a diferença de peso entre ele próprio e Didi e se o ramo da árvore aguentaria enforcá-los.

VLADIMIR: I hadn't thought of that.

ESTRAGON: If it hangs you it'll hang anything.

VLADIMIR: But am I heavier than you?

ESTRAGON: So you tell me. I don't know. There's an even chance. Or nearly.

VLADIMIR: Não tinha pensado nisso. Mas tu tens mais peso do que eu?!

ESTRAGON: Tu é que o dizes. Há uma probabilidade em duas, ou quase.

Assim, existe uma redução visível no diálogo mas que não interfere com o decorrer da cena, nem com a mensagem a transmitir ao público. Aliás, seria possível afirmar que a versão traduzida, nada perde da intenção original. O mesmo acontece no final da página com outra fala de Gogo que é excluída e uma fala de Didi é acrescentada e, depois, mais tarde com outra adição a Gogo. No início das cenas seguintes, o mesmo corte e adição de falas; na última, o reconhecimento das personagens Pozzo e Lucky onde Viegas escolheu usar um grito de ordem de Pozzo como razão para o «listen!» de Didi. Isto também adianta a chegada à trama das novas personagens mas não existe qualquer outra referência até à sua entrada em palco.

VLADIMIR: Let's wait till we know exactly how we stand.

ESTRAGON: On the other hand it might be better to strike the iron before it freezes.

VLADIMIR: I'm curious to hear what he has to offer. Then we'll take it or leave it.

VLADIMIR: Vamos esperar, até ver onde é que isto vai. Estou cheio de curiosidade de ver o que é que Ele tem para nos oferecer. É uma coisa que não nos compromete em nada. E depois, é pegar ou largar.

ESTRAGON: In the quiet of his home.

ESTRAGON: “No sossego da sua casa, com a cabeça fria”...

ESTRAGON: (*anxious*). And we?

VLADIMIR: I beg your pardon?

ESTRAGON: I said, And we?

VLADIMIR: I don't understand.

ESTRAGON: Where do we come in?

VLADIMIR: Come in?

ESTRAGON: Take your time.

VLADIMIR: Come in? On our hands and knees.

ESTRAGON: E nós?!

VALDIMIR: Nós, o quê?!

ESTRAGON: Eu disse, e nós?!

VLADIMIR: Não percebo.

ESTRAGON: Qual é o “nosso papel” no meio disto tudo?

VLADIMIR: O nosso papel? “O que suplica”!

A meu ver, uma das alterações mais significativas da obra traduzida é o último diálogo entre Didi e Gogo antes da entrada de Pozzo. Viegas escolheu essa altura como final de “A” o que pode significar um primeiro grupo de cenas. No texto vemos:

VLADIMIR: “Atados” como?!

ESTRAGON: De pés e mãos.

VLADIMIR: Mas a quem?! Por quem?!

ESTRAGON: Ao teu “fulano”...

VLADIMIR: A Godot? Atados a Godot? Que ideia! Que disparate! Nunca! Ainda não!...

ESTRAGON: Ele, chama-se mesmo Godot?...

VLADIMIR: Acho que sim...

FIM DE A

Enquanto, na versão inglesa existe um maior desenvolvimento do diálogo e não existe qualquer indicação de final, na tradução de Viegas vemos dactiloescrito FIM DE A.

A versão de Beckett é dividida em apenas dois atos mas, no entanto, também não existe qualquer indicação de que estas divisões de Viegas fossem marcadas em palco. A sua existência pode dever-se, apenas, a um melhor entendimento e estudo da obra escrita para os ensaios.

O início de “B” marca também a entrada em cena de Pozzo e Lucky. A versão traduzida volta a apresentar alterações na ordem das falas bem como cortes.

VLADIMIR: Godot?

ESTRAGON: Yes.

POZZO: I present myself: Pozzo.

VLADIMIR: (*to Estragon*). Not at all!

ESTRAGON: He said Godot.

VLADIMIR: Not at all!

ESTRAGON: (*timidly, to Pozzo*). You're not Mr. Godot, Sir?

VLADIMIR: (...) Godot?!

ESTRAGON: Sim!

VLADIMIR: Não pode ser...

POZZO: Apresento-me: Posso!!

ESTRAGON: Ele disse Godot!

VLADIMIR: Não pode ser...

ESTRAGON: O senhor... Não é o Senhor Godot?!...

Durante o diálogo com Pozzo existe uma breve união de duas falas de Pozzo numa só o que, por sua vez, altera muito ligeiramente a ordem das perguntas de Gogo. Ao inquirir o porquê de Lucky nunca pousar as bagagens, Gogo não recebe uma resposta direta; Pozzo limita-se a divagar sobre o seu prazer em conhecer pessoas (« [...] Even you... (*he looks at them ostentatiously in turn to make it clear they are both meant*) even you, who knows, will have added to my store») e a sua fala é, na versão original, intercalada com a repetição da mesma pergunta por parte de Gogo, seguindo para a sua próxima fala («But that would surprise me.»). Na tradução estas duas falas de Pozzo estão, então, unidas: «Talvez até vós mesmos, me tenham acrescido algo... Algo que não deixaria de me espantar...».

Em seguida, deparamo-nos com um pouco de humor meta-teatral, se é que assim o podemos chamar. Pozzo é interrompido por Didi e fica, claramente, aborrecido com isso. Viegas usa o seu aborrecimento colocando Pozzo quase no papel de ator e não da personagem quando traduz «Don't interrupt me!» por «Não pise a minha deixa!». Aliás ao longo da obra Pozzo utiliza outras expressões semelhantes e a sua própria personalidade reflete a de um ator. Gogo chega a referir-se a Pozzo como «Ele é toda a Humanidade.» que associamos a uma característica que o ator possui, ser qualquer pessoa. Esta ligação entre a personagem e o actor é, a meu ver, um alargamento de Pozzo como personagem. Os seus maneirismos e a sua personalidade são as de um homem com estatuto mais elevado – pelo menos em comparação com Didi e Gogo – e Viegas, ao oferecer a Pozzo as falas acima mencionadas, está a colocá-lo noutra extremo. Pozzo não só é “superior” em personagem como é “superior” em actor. Ou seja, Pozzo lembra-me um actor ostentoso que rouba a cena aos outros que considera

“de menor talento”. Vemos isso quando ele insiste que não o interrompam ou tenta controlar as acções de Didi e Gogo como faz com Lucky.

A cena continua com o repetir excessivo da pergunta de Didi «Mas quer despachá-lo?!» que surge cerca de sete vezes. No entanto originalmente, teríamos a pergunta colocada exaustivamente até ao momento em que Didi já mal consegue articular a frase dizendo algo como «You waagerrim?» em vez de «You want to get rid of him?»; em português, a pergunta surge escrita sempre sem erros, é então impossível saber, só por isso, se foi ou não depois dita incorretamente. Pozzo apercebe-se, finalmente, de que lhe dirigem a palavra e pergunta «I beg your pardon?» que Viegas não traduziu, deixando a frase exatamente na mesma. Viegas mantém esta norma ao longo do segundo ato, quando surge a mesma expressão.

Ainda na mesma cena, Viegas retirou parte de um diálogo entre Pozzo e Didi e acrescentou o seu próprio texto. Quando Pozzo diz que adquiriu um “Knuk” há sessenta anos, Didi pergunta «mas o que é um “knuk”?!» ao que Pozzo responde «Outrora, possuíam-se bobos. Agora, possuem-se “knouks”. Aqueles que se podem dar a esse luxo.»; Didi repete «Mas quer despachá-lo?!» enquanto na versão original o seu discurso é, ligeiramente, mais longo e não inclui o factor cómico da repetição «And now you turn him away? Such an old and faithful servant!». Mais à frente, uma das falas de Pozzo torna-se, quase, um monólogo pois na tradução não existe o diálogo entre Didi e Gogo que o interrompe. Assim, duas das falas de Pozzo são unidas numa só.

Somos, repetidamente, confrontados com a expressão “deixa”, vinda de Pozzo. A meu ver, existe uma constante colocação de Pozzo no lugar do ator. Tanto na versão original como na tradução, esta personagem não age sem uma indicação; sem uma deixa e chega até a associar o seu lugar como “marcação”. Por outro lado, procura aprovação das outras personagens em relação aos seus monólogos. Nesta cena, Pozzo quer voltar a sentar-se mas precisa que alguém lhe “dê uma deixa” e não aceita uma deixa qualquer, obrigando Gogo a tentar algumas vezes em vão. No final, depois de, finalmente, sentado, diz «Et voilà! Voltei à marcação!» No texto original, ou seja, na versão de Beckett, não existe esta ligação entre Pozzo como personagem/ator. A meu ver isto

Mais uma vez, ainda na mesma página, o diálogo entre Didi e Gogo é cortado, unindo as falas de Pozzo de modo a formar um monólogo.

Somos muitas vezes confrontados com a falta de indicações cénicas nesta tradução, sendo que as únicas existentes foram escritas à mão e nem sempre são perceptíveis. No entanto, a sua existência não facilita em muito o entender da obra traduzida (até porque surgem em maior quantidade, apenas, no segundo ato) e certas falas são deixadas “em aberto” no seu entendimento. Vejamos como exemplo, depois do monólogo de Pozzo; na versão em inglês temos: «You see my memory is defective.» enquanto que em português temos «É que a minha memória está toda aqui. Mas aqui...». Isto perde algum sentido para o leitor pois não existe indicação escrita do segundo “aqui” fisicamente. Assim, «está toda aqui» poderia significar no seu coração, no seu espírito e «mas aqui» na sua cabeça. No final podemos apenas especular sobre este género de situações. Outra das hipóteses possíveis seria a ligação com a questão personagem/actor que vimos antes. A questão da memória física, do espaço, das falas; a ideia de que Pozzo se esquece do que quer dizer ou fazer como um actor se pode esquecer.

São acontecimentos destes que marcam esta tradução como única pois não existe quem nos saiba explicar estas escolhas senão os que participaram na sua tradução.

Após o monólogo de Lucky, a tradução apresenta diversas falas das três outras personagens riscadas após terem sido dactiloscritas. Entramos, assim, no grupo “C” onde começamos a ver algumas indicações cénicas escritas à mão ao longo da página. Anotações como «4 suspiros», «tamborilar os dedos» ou «1+3». Voltamos a ter texto da versão original que não foi, sequer, incluído na versão dactiloscrita.

É nesta altura que, na versão original, entra a personagem do “Menino”. No entanto, por alguma razão, essa cena não existe na tradução de Mário Viegas. Ao princípio pensei ser devido a uma opção estética mas, rapidamente me apercebi, que o texto passa da página 48 para a página 54. O texto decorre sem grandes alterações e, ao chegarmos à página 48 lemos a última fala de Gogo (como na versão de Beckett) «Didi! Ai! Agora é o outro pé!...»; é verdade que na versão de Beckett Didi ainda tem mais uma fala mas, com já vimos, Viegas eliminou muitas falas que deve ter considerado não serem indispensáveis. Assim, após a última fala de Gogo (ainda no princípio da página) está desenhada uma linha que separa o final do texto do resto da página em branco exceto uma anotação à mão. É, de facto, possível que a obra esteja incompleta, uma vez que o diálogo que ocorre na página 54 corresponde, corretamente, com a versão

original, mesmo antes do final do primeiro ato. Nas últimas duas páginas deste ato, encontramos mais indicações como «lua sobe no céu» o que nos indica o uso de maquinaria de cena (até aqui nunca visto no texto) e «senta» o que nos indica movimento das personagens.

2º Ato

O segundo ato começa, tal como o primeiro, sem qualquer indicação de tempo, espaço ou posição das personagens. Na versão de Beckett, por outro lado, temos:

Next day. Same time. Same place. Estragon's boots front center, heels together, toes splayed. Lucky's hat at same place.

The tree has four or five leaves. Enter Vladimir agitatedly. He halts and looks long at the tree, then suddenly begins to move feverishly about the stage. He halts before the boots, picks one up, examines it, sniffs it, manifests disgust, puts it back carefully. Comes and goes. Halts extreme right and gazes into distance off, shading his eyes with his hand. Comes and goes. Halts extreme left, as before. Comes and goes. Halts suddenly and begins to sing loudly.

Na versão de Viegas o texto é limpo, sem alterações e contem apenas a canção de Didi. No topo, escrito à mão temos «canção a solo de Didi» e outra vez a letra “A” acompanhada pelo que me parece ser a letra “O”, embora não entenda o seu significado.

A página seguinte recebe o título de «2º reencontro de Didi e Gogo» começa com um «Ai, ai!» de Gogo acrescentado à tradução. De resto, o texto permanece uma simples tradução, exceto por uma fala de Didi que foi riscada depois de dactiloescrita e duas falas que foram escritas à mão mas que mantém a mesma mensagem do texto original.

ESTRAGON: The best thing would be to kill me, like the other.

VLADIMIR: What other? (*Pause.*) What other?

ESTRAGON: Like billions of others.

ESTRAGON: Eu devia era matar-me, como os outros dois.

VLADIMIR: Que outros dois?! Que outros dois?!

ESTRAGON: Como biliões de outros dois!

Nesta tradução, Gogo refere-se a duas pessoas, enquanto na versão original, Beckett utiliza apenas uma. A intenção de Beckett parece bastante clara – o outro é a palavra utilizada quando nos referimos a alguém desconhecido; à ideia de sociedade e

Humanidade; sou “eu” e o “outro”. No caso da tradução, Gogo poderia estar a referir-se a Pozzo e Lucky mas diz não se lembrar deles. A meu ver, pode existir um significado escondido; algo que faria sentido para a Companhia, para Viegas e, até, o público da altura.

A partir daqui começamos a ver mais anotações sobre as ações das personagens, incluindo quando se viram de costas ou quando falam para o público.

Mais à frente deparamo-nos com uma tradução que, por princípio, não seria de apontar mas pareceu-me interessante - visto que Viegas utiliza, na sua tradução elementos teatrais.

VLADIMIR: And where were we yesterday evening according to you?

ESTRAGON: How would I know? In another compartment. There's no lack of void.

VLADIMIR: E na tua opinião, onde é que estivemos ontem, à tarde?

ESTRAGON: Sei lá. Noutro sítio qualquer. Noutro compartimento. O que não falta, é espaço.

A versão portuguesa oferece-nos a palavra «espaço» que se pode referir ao espaço teatral; ao espaço onde as personagens permanecem, ou seja, o palco. Isso transforma a ideia de espaço em algo perceptível e, de certo modo, parece mais ligado a uma realidade existente. Por outro lado, a palavra utilizada por Beckett, «void» surge-me, mais, como “o vazio”; como algo que não é perceptível e que acaba por ser “disperso”. O “espaço” é tudo, enquanto o “vazio” é nada. A meu ver, esta ideia não se relaciona com uma realidade presente mas sim fictícia – com a realidade de Didi e Gogo naquele lugar despido de qualquer consistência. Por outro lado a adição do tapete de folhas, que não passa despercebido, ajuda a criar uma distância da «[...] instauração do vazio terrífico que Beckett concebeu [...]» (Viegas 2003:194)

No final desta cena, uma breve alteração é quando Gogo diz que na tarde anterior falaram de «nothing in particular» e que a tradução apresenta como «estivemos a dar à língua à volta das botas». Podemos dizer que a tradução forma uma ligação a um

acontecimento exato do 1º ato enquanto a versão original permite uma ligação mais abrangente desse mesmo ato.

Na vigésima terceira cena, existe mais um corte no discurso, apesar de este, mais uma vez, não alterar a mensagem da obra. Para além disso, é a primeira vez que nos deparamos com aquilo que pode ser considerado uma prova da ligação desta tradução às personagens Bucha e Estica com «Gogo/Didi – Bucha e Estica!!!» escrito à mão e sublinhado.

As cenas seguintes mostram inúmeras alterações feitas à versão dactiloescrita mas não se desviam da versão original. São, apenas, modificações de expressões como «estou danado» para «estou no Inferno» ou «julguei» para «pensei que». Vemos, também, algumas indicações dirigidas ao próprio Viegas pois ele escreve «sento-me».

Começamos o grupo “B” com a reentrada de Pozzo e Lucky. Mais uma vez, não sabemos se as personagens já se encontram ou não em palco. O texto dá-nos a entender que não pois Viegas retirou a primeira fala de Pozzo, antes de este cair com Lucky e deixou apenas o pedido de socorro. Assim, é provável que se encontrassem já caídos em palco.

Na trigésima quarta cena não foi, sequer, dactilografado uma parte do diálogo entre Didi e Gogo sobre se ajudam ou não Pozzo e Lucky.

VLADIMIR: Chicken. Do you not remember?

ESTRAGON: It was him?

VLADIMIR: Yes.

ESTRAGON: Ask him.

VLADIMIR: Perhaps we should help him first.

ESTRAGON: To do what?

VLADIMIR: To get up.

ESTRAGON: He can't get up?

VLADIMIR: He wants to get up.

ESTRAGON: Then let him get up.

VLADIMIR: He can't.

ESTRAGON: Why not?

VLADIMIR: I don't know.

Pozzo writhes, groans, beats the ground with his fists.

ESTRAGON: We should ask him for the bone first. Then if he refuses we'll leave him there.

Na versão traduzida, Didi relembra Gogo dos ossos que este recebeu de Pozzo e Gogo avança diretamente para a última fala «E se nós experimentássemos pedir-lhe primeiro os ossos? (...)»

O mesmo acontece com a cena número trinta e sete. Depois de cair e pedir ajuda a Gogo, este diz que se vai embora. Na versão inglesa decorre um pequeno diálogo sobre irem os dois embora para os Pirenéus. Na tradução, Pozzo interrompe o diálogo para oferecer mais dinheiro em troca de o ajudarem. Esta fala não existia na versão original.

Ao chegarmos ao final da peça traduzida, Gogo pergunta qual o género da árvore onde se querem (tornar a tentar) enforcar ao que Didi responde «Não sei. Parece uma figueira». No entanto, no início da peça Didi afirma que a árvore é um chorão e o mesmo acontece nas duas vezes, na versão inglesa «I don't know. A willow».

O diálogo final decorre sem grandes diferenças e, ao chegarmos à sexagésima quarta cena - «cena final do embora» - temos em maiúsculas a indicação «ESCURO».

Nas palavras de Mário Viegas:

É irrepetível e absolutamente efémero. Isso é que é fantástico, é o mistério do teatro. Não fica nada, só a memória do público, que entretanto também vai morrendo. As pessoas vão ao teatro para verem os atores nascerem e morrerem todas as noites. E é isso que acontece, e é disso que se fala nesta peça: do nascer, do viver e do morrer, que ao dia se segue a noite. Do riso e da desgraça porque o Beckett era uma pessoa de humor, e eu não tenho preconceito nenhum com o riso. Não há fronteira nenhuma entre o trágico e o cómico, citando Beckett, não há nada mais engraçado que a desgraça. É assim.

Mário Viegas, Entrevista de Cristina Peres, *in* Auto-Photo Biografia (não autorizada), pp. 193

Conclusão

A realização desta dissertação tornou possível entender o ramo da tradução adaptada ao teatro e desenvolvê-lo em exemplos concretos através de dois autores que muito contribuíram para o teatro.

Um visionário do teatro português, Mário Viegas defendeu o seu amor pela arte que, tal como a sua vida, viveu até às últimas consequências. A sua carreira incluiu um repertório fascinante, o que lhe garantiu o afeto do público e da crítica. O seu trabalho como ator abriu-lhe as portas do Teatro Experimental de Cascais mas foi como declamador da poesia que tanto adorava que Viegas conheceu a fama. Num pós 25 de Abril o seu teatro cómico mostrava-se perigoso mas, ao mesmo tempo, marcou pela diferença e, um pouco, pela insistência.

Levado a encenar por João Lourenço, Viegas introduziu marcas muito próprias nos textos que levou, acima de tudo à CTC.

A admiração que tinha por Samuel Beckett levou-o a puxar os limites do teatro do absurdo levando à cena oito peças do dramaturgo irlandês. Foi com *Uma comédia às escuras* (em 1995) que Viegas se despediu do trabalho de actor com a Companhia Teatral do Chiado e, (em 1997) com a companhia A Barraca que se despediu dos palcos portugueses, escolhendo permanecer nos bastidores como dramaturgo e encenador.

Samuel Beckett foi apresentado ao público português através de Francisco Ribeirinho que encenou *À espera de Godot* num Portugal sob o domínio de um regime fascista. Através da entrevista de Mário Viegas com Pierre Chabert ficámos a conhecer um Beckett quase distante, que confiava nas suas notas e indicações cénicas para criar uma perfeita harmonia em palco através do ator, o texto e o cenário praticamente despido. Percebemos o lado autobiográfico das suas personagens (como Krapp que perdeu o pai na sua juventude) ou a Humanidade que colocava em palco através do Teatro do Absurdo.

Chegamos, também à conclusão, que este universo se rege pelas suas próprias regras: não respeita as regras temporais, tem uma linguagem própria, critica a sociedade e não cria em palco um mundo fictício; o espaço teatral é apenas isso – espaço.

Bibliografia e Fontes

Bibliografia Ativa

ALVAREZ, José Carlos

- 2001 *Um rapaz chamado Mário Viegas*. Lisboa: Instituto Português de Museus. Museu Nacional do Teatro.

BECKETT, Samuel

- 2006 *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber.

JACQUES, Mário; HEITOR, Silva

- 2001 *Os actores na toponímia de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal.

MCDONALD, Ronan

- 2007 *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.

RAMOS, Jorge Leitão

- 1989 *Dicionário do cinema português: 1962-1988*. Lisboa: Caminho.

VIEGAS, (António) Mário

- 1993a *A Última Bobina de Krapp*. Dactiloscrito. Companhia Teatral do Chiado.
- 1993b *Enquanto se está à espera de Godot: Versão tirada do inglês e do francês*. Dactiloscrito. Museu Nacional do Teatro.
- 2003 *Auto-photo biografia (não autorizada)*. Cascais: Câmara Municipal.

ZURBACH, Christine

- 2007 *A Tradução teatral: o texto e a cena*. Lisboa: Caleidoscópio_Edição e Artes Gráficas, S. A..

Documentos Eletrônicos

ANDRADE, Fábio de Souza

- 2001 *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. Granja Viana: Ateliê Editotial in:
http://books.google.pt/books?id=8Rg9hCn0bi0C&printsec=frontcover&dq=beckett&hl=ptT&sa=X&ei=rGPIUfHPBY_Y7AbRs4CICA&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q=beckett&f=false. (Acedido em 15 de Julho de 2013).

BOULTER, Jonathan

- 2008 *Beckett: A Guide for the Perplexed*. London & New York: Continuum Internatinal Publishing Group in:
<http://books.google.pt/books?id=3bs1AAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Jonathan+Boulter%22&hl=pt-PT&sa=X&ei=3pF2U-PeHoaG0AXCiYGQAQ&ved=0CDIQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>. (Acedido em 5 de Março de 2013).

COSTA, Amanda Ioost

- 2012 *Traduzir o texto ou a cena?* João Pessoa, Vol. 3, num. 2 in:
<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/95427/301937.pdf?sequence=1> (Acedido em 5 de Março de 2014).

HUTCHINGS, William

- 2005 *Samuel Beckett's Waiting fot Godot: A reference guide*. Westport: Praeger Publishers in:
http://books.google.pt/books?id=mA7ujVOEWu0C&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. (Acedido em 19 de Julho de 2013).

KENNEDY, Andrew K.

- 1989 *Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press in:
http://books.google.pt/books?id=QBcLtWJaLXcC&printsec=frontcover&dq=beckett&hl=ptPT&sa=X&ei=rGPIUfHPBY_Y7AbRs4CICA&ved=0CFEQ6AEwBQ. (Acedido em 18 de Julho de 2013).

PATTTIE, David

- 2000 *Samuel Beckett*. Taylor & Francis in:
http://books.google.pt/books?id=fQoBQcLmJgC&printsec=frontcover&dq=beckett&hl=ptPT&sa=X&ei=rGPIUfHPBY_Y7AbRs4CICA&ved=0CEoQ6AEwBA#v=onepage&q=beckett&f=false. (Acedido em 25 de Julho de 2013).

PILLING, John

1997 *Beckett before Godot*. Cambridge: Cambridge University Press in:
<http://books.google.pt/books?id=nIVxIkQuS4sC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>. (Acedido em 23 de Julho de 2013).

Sitiografia

<http://www.infopedia.pt/>

Beckett

COHN, Ruby (2002), *Beckett's German Godot*.
<http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Cohn.htm> (Acedido em 24 de Julho de 2013).

CULÍK, Dr Jan (2000), *The Theatre of the Absur: the west and the east*.
<http://www2.arts.gla.ac.uk/Slavonic/Absurd.htm> (Acedido em 30 de Julho de 2013).

ESSLIN, Martin (1965), *Introduction to "Penguin Plays - Absurd Drama"*. <http://www.samuel-beckett.net/AbsurdEsslin.html> (Acedido em 09 de Agosto de 2013).

KNOWLSON, James (2002), *Krapp's last tape: the evolution of a play, 1958-75*.
<http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Knowlson2.htm> (Acedido em 23 de Julho de 2013).

LOPEZ, Rick (1990), *An Appreciation of Samuel Beckett*. <http://www.bb10k.com/Beckett.html> (Acedido em 25 de Junho de 2013).

NAVRATILOVA, Eva (2008), *The Absurdity of Samuel Beckett*. <http://www.samuel-beckett.net/Absurdity.htm> (Acedido em 30 de Junho de 2013).

PEAKE, Jak (2008), *Essay on 'Waiting for Godot'*.
<http://www.martinfrost.ws/htmlfiles/oct2008/waiting-for-godot.html> (Acedido em 24 de Julho de 2013).

PERLOFF, Marjorie (2005), *"In Love with Hiding": Samuel Beckett's War*.
<http://www.samuel-beckett.net/PerloffBeckettsWar.html> (Acedido em 27 de Junho).

ROYSTON, Peter (2005), *A brief biography of Friedrich Durrenmatt: creator of the visit*.
<http://www.portwashington.com/moveweb/Guidewrite/durrenmatt.html> (Acedido em 07 de Julho de 2013).

SHAINBERG, Lawrence (1987), *Exorcising Beckett*.

<http://www.samuel-beckett.net/ShainExor1.html> (Acedido em 26 de Junho de 2013).

Samuel Beckett and James Joyce. <http://www.samuel-beckett.com/james-joyce-samuel-beckett.php> (Acedido em 25 de Junho de 2013).

The Samuel Beckett On-Line Resources and Links Pages. <http://www.samuel-beckett.net/#papers> (Acedido em 26 de Junho de 2013).

The absurd and Beckett: a brief encounter. <http://www.samuel-beckett.net/AbsurdAndBeck.htm> (Acedido em 28 de Junho de 2013).

Viegas

CETbase, Teatro em Portugal.

<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/> (Acedido em 25 de Agosto de 2013).

Blogue Oficial da Companhia Teatral do Chiado - *Historial da CTC*.

<http://pancadademoliere.blogspot.pt/2005/06/historial-da-ctc.html> (Acedido em 10 de Setembro de 2013).

Mário há só um, o Viegas e mais nenhum!

<http://marioviegasparaquasetodos.blogspot.pt/> (Acedido em 02 de Julho de 2013).

OPSIS, Base Iconográfica de Teatro em Portugal.

<http://opsis.fl.ul.pt/> (Acedido em 03 de Julho de 2013).

Fontes Oraís:

Conversa com a Professora Vera San Payo de Lemos e o encenador João Lourenço no dia 11 de Setembro de 2013 (Apêndice II)

Apêndices

Apêndice I – Espetáculos em que Mário Viegas participou

	Título	Companhia (s)	Funções
1967	<i>O Meu Caso</i>	Teatro Universitário de Lisboa	Encenador, ator
1968	<i>Trágico á Força</i>	Círculo Cultural Scalabitano	Ator
1968	<i>O Comissário de Policia</i>	TEC - Teatro Experimental de Cascais	Ator
1968	<i>Auto de Mofina Mendes</i>	TEC - Teatro Experimental de Cascais	Ator
1968	<i>Dom Quixote</i>	TEC - Teatro Experimental de Cascais	Ator
1969	<i>Fuenteo Vejuna</i>	TUP - Teatro universitário do Porto	Ator
1969	<i>A Excepção e a Regra</i>	TUP - Teatro universitário do Porto	Ator
1969	<i>Oração</i>	TUP - Teatro universitário do Porto	Ator
1970	<i>A maçã</i>	TEC - Teatro Experimental de Cascais	Ator
1970	<i>Antepassados vendem-se</i>	TEC - Teatro Experimental de Cascais	Ator
1970	<i>Um chapéu de palha de Itália</i>	TEC - Teatro Experimental de Cascais	Ator
1970	<i>Auto da Índia</i>	TEC - Teatro Experimental de Cascais	Ator
1970	<i>Auto da barca do Inferno</i>	TEC - Teatro Experimental de Cascais	Ator
1970	<i>Breve sumário da história de Deus</i>	TEC - Teatro Experimental de Cascais	Ator

1970	<i>Sotoba Komachi</i>	TEC - Teatro Experimental de Cascais	Ator
1971	<i>A Maluquinha de Arroios</i>	TEC - Teatro Experimental de Cascais	Ator
1971	<i>Ivone, Princesa de Borgonha</i>	TEC - Teatro Experimental de Cascais	Ator
1971	<i>Sinfonia dos Salmos</i>	TEC - Teatro Experimental de Cascais	Compilação de textos
1973	<i>Oh papá, pobre papá, a mamã pendurou-te no armário e eu estou tão triste...</i>	Casa da Comédia	Ator
1974	<i>Eva Perón</i>	Grupo de Teatro Feira da Ladra	Tradução, direção artística
1976	<i>Os amantes pueris</i>	Grupo Teatro Hoje	Ator
1976	<i>O equívoco</i>	Grupo Teatro Hoje	Ator
1977	<i>Barraca conta Tiradentes</i>	A Barraca	Ator
1977	<i>Ao qu'isto chegou! - Feira portuguesa de opinião</i>	A Barraca	Ator
1978	<i>Zé do Telhado</i>	A Barraca	Ator
1979	<i>D. João VI</i>	A Barraca	Ator
1980	<i>Baal</i>	Teatro da Trindade	Ator
1983	<i>O suicidário, a história do pequeno-burguês Semion Semionvitch [farsa trágica]</i>	Novo Grupo/ Teatro Aberto	Ator
1984	<i>A última gravação</i>	Novo Grupo/ Teatro Aberto	Ator, encenador
1984	<i>A boa pessoa de Setzuan</i>	Novo Grupo/ Teatro Aberto	Ator
1984	<i>O esfinge gorda</i>	Novo Grupo/ Teatro Aberto	Dramaturgia, conceção de espetáculo
1984	<i>Confissões numa esplanada de Verão</i>	Novo Grupo/ Teatro Aberto	Dramaturgia, ator, figurino, cenário, direção

1984	<i>Ubu português - 2002 Odisseia no Terreiro do Paço</i>	Novo Grupo/ Teatro Aberto	Ator
1985	<i>Teatro de cordel</i>	TEP - Teatro Experimental do Porto	Encenação, cenário/s, ator
1986	<i>A birra do morto</i>	TEP - Teatro Experimental do Porto	Ator, espaço cénico, direção artística, encenação, dramaturgia
1986	<i>Mário Gin-Tónico</i>	TEP - Teatro Experimental do Porto	Leitura do texto, ator
1986	<i>Catástrofe ou O mundo de Samuel Beckett</i>	TEP - Teatro Experimental do Porto	Ator, encenação, direção artística, espaço cénico, dramaturgia
1987	<i>Um homem para qualquer pátria/ Trilogia dos heróis</i>	TEP - Teatro Experimental do Porto	Encenação, ator
1988	<i>Deus os fez...Deus os juntou</i>	Parceria com Manuela de Freitas	Encenação, ator, dramaturgia
1989	<i>Final</i>	Companhia Teatral do Chiado	Encenador, figurinista, aderecista, cenógrafo, dramaturgista, produtor, ator
1989	<i>O regresso de Bucha e Estica</i>	Companhia Teatral do Chiado	Produção, aderecista, conceção do espaço cénico, dramaturgia, guarda-roupa, encenação
1990	<i>Na solidão dos campos de algodão</i>	Novo Grupo/ Teatro Aberto	Ator
1990	<i>A birra do morto</i>	Companhia Teatral do Chiado	Ator, encenação, direção artística, produtor
1991	<i>Três actos de Beckett</i>	Companhia Teatral do Chiado	Produção, ator, encenação

1991	<i>Mário Gin Tónico Volta a Atacar</i>	Companhia Teatral do Chiado	Ator
1991	<i>O suicidário</i>	Novo Grupo/ Teatro Aberto	Ator
1991	<i>O cantinho de Maria</i>	Companhia Teatral do Chiado	Encenação
1991	<i>Tótó</i>	Companhia Teatral do Chiado	Direção artística, ator, produção
1992	<i>Nápoles milionária</i>	Companhia Teatral do Chiado	Direção de produção, dramaturgia, ator, direção artística, encenação
1992	<i>Um suicídio colectivo</i>	Companhia Teatral do Chiado	Encenação
1992	<i>A arte da comédia</i>	Companhia Teatral do Chiado	Banda sonora, encenação, ator, dramaturgia, produção assegurada por
1993	<i>A última bandana de Krapp</i>	Companhia Teatral do Chiado	Produção, dramaturgia, ator, encenação
1993	<i>Enquanto se está à espera de Godot</i>	Companhia Teatral do Chiado	Encenação, guarda-roupa, ator, dramaturgia, produção, envolvimento cenográfico
1994	<i>A grande magia</i>	Companhia Teatral do Chiado	Envolvimento cenográfico, produção, dramaturgia, ator, guarda-roupa, encenação
1994	<i>Europa não! Portugal nunca!</i>	Companhia Teatral do Chiado	Ator, espectáculo de

1994	<i>O ensaio de um sonho</i>	Companhia Teatral do Chiado	Dramaturgia, produção, iluminação, envolvimento cenográfico, encenação, guarda-roupa
1995	<i>Uma comédia às escuras</i>	Companhia Teatral do Chiado	Encenação, ator, envolvimento cenográfico, produção, dramaturgia
1997	<i>Histórias de Fidalgotese Alcoviteiras, Pastores e Judeus, Mariantes e Outros Tratantes Sem Esquecer Suas Mulheres e Amantes</i>	A Barraca	Ator

Apêndice II – Conversa com a Professora Vera San Payo de Lemos e o encenador João Lourenço.

Samanta Martinho: Estou a Trabalhar as traduções e reparo que existem muitas alterações a nível de indicações cénicas.

João Lourenço: Traduções como?

Samanta Martinho: Traduções de Beckett, do Inglês para o Português. Escritas por ele.

Vera San Payo de Lemos: Ele é que as traduziu?

Samanta Martinho: Sim são traduções feitas por ele do original de *À espera de Godot* e d'*A última bandana de Krapp*, que consegui na Companhia e no Museu do Teatro.

João Lourenço: A última...?

Samanta Martinho: Bandana de Krapp.

João Lourenço: Bandana...sim. Que é fita...

Samanta Martinho: É engraçado porque na tradução, Mário Viegas escreveu “A última gravação” e depois riscou e escreveu á mão “A última bobina” e quando a peça foi apresentada em palco foi como “A última bandana”

Vera San Payo de Lemos: há sempre tantas traduções com nomes diferentes, Gravação, Bandana...

João Lourenço: Sim, que ele descobriu que era uma palavra que se usava também, foi mesmo quando apareceu a fita. Como e que ele foi descobrir aquilo...

Vera San Payo de Lemos: Aquela palavra...

Samanta Martinho: Até porque quando Mário Viegas estreou pela primeira vez esta peça, como parte dos 3 actos de Beckett, no CTC, chamava-lhe “A última gravação”.

João Lourenço: Essa peça “A última gravação”, ele estreou aqui, no teatro Aberto. A primeira vez que ele estreou as *Confissões numa esplanada de Verão* ele dirigiu-se a si próprio aqui, neste espectáculo. A estreia dele como encenador foi aqui no Teatro Aberto.

Samanta Martinho: Eu sei que quando ele fez a sua apresentação no CTC, a que estou a trabalhar, como parte dos três actos de Beckett ele estreou-a com o nome de “A última gravação”. Só mais tarde então decidiu alterar.

João Lourenço: A primeira vez que ele pegou nessa peça do Beckett foi aqui.

Samanta Martinho: Em relação a Beckett o que acham que o fascinava tanto?

João Lourenço: Quanto a mim encontrou uma certa poesia, algo ... não muito concreta, mas Universais, as pessoas não percebem, sentem. O Beckett é um autor muito fechado, e ele deve ter encontrado aí um autor pelo qual se apaixonou...as razões exactas eu não sei.

Vera San Payo de Lemos: Por ser um autor também muito realista, ser assim uma escrita também muito enigmática, muito semelhante a poesia que também lhe interessava.

João Lourenço: E poder trabalhar as personagens muito concretamente, porque em Beckett as personagens nunca são muitas nas peças, são três, quatro, e ele também gostava disso, de as poder trabalhar a vontade, tinha-as ali na mão.

Samanta Martinho: Focava-se melhor naqueles pontos.

João Lourenço: Esse Universo é uma coisa que interessava, coisas pequenas, com pouca gente.

Vera San Payo de Lemos: Para ser muito condensado, eu acho que ele era uma pessoa muito muito ligada às palavras e ao gosto por dizer as palavras, e portanto que os textos tivessem assim palavras muito significativas ele gostava muito de as dizer com tudo o que ele achava que elas tinham para dizer. No fundo um pouco parecido com o que ele fazia com os poemas, e depois o lado também existencial de Beckett, ele gostava do lado universal, existencial, que lhe permitia não ficar muito preso a uma realidade concreta que ele tivesse que retratar no palco.

João Lourenço: Essa realidade gostava quando ele fazia aquele quase *one man show*, quando ele dialogava com o público e tudo isso, gostava, mas de resto quando pegava nas peças gostava de coisas muito realistas, mas de qualquer maneira o *Godot* dele, que é uma peça que eu conheço bem, não era um grande espectáculo. Era um grande espectáculo para quem o conhecia porque era um ensaio da morte dele. Ele criou, para mim, nesse *À espera de Godot* a sua morte, e isso estava em cena. [...] Era o seu final, o seu Deus, a sua encenação da morte. Ele apanhou isso, Beckett e em *Godot*, para poder fazer essa interpretação da sua morte. Isto é o meu ponto de vista.

Samanta Martinho: Sim é exactamente desses pontos de vista que eu ando procura. Eu reparei nisso, tanto na tradução como no que li que ele, espero não estar a dizer nenhuma asneira, que ele dava tudo o que tinha aquelas personagens, pegava em personagens pouco realistas para poder moldá-las o máximo possível ao que ele achava que podiam transparecer.

Vera San Payo de Lemos: E fazer uma composição, porque ele depois arranjava uma maneira de falar muito específica...

João Lourenço: E física também.

Vera San Payo de Lemos: Sim, com o corpo que era muito marcante na actuação dele.

Samanta Martinho: Sim vê-se bem pelas fotos dele. Em relação a Krapp, que penso que é uma personagem que ele, pelo menos do que vi, foi a que me ficou mais na cabeça, ele ganhou diversos prémios devido a esse papel. Existia alguma relação especial com a personagem em si ou era só por ser uma grande personagem de Beckett?

João Lourenço: Eu acho que deve ter sido a peça de Beckett que ele mais fez e mais modificou, mais experimentou. Ele começou-a aqui em finais dos anos 80...

[...]

Vera San Payo de Lemos: Em Maio de 84.

João Lourenço: Ele desde 84 até ao final da sua vida fazia de vez em quando fazia, aliás eu também fazia às vezes, na província.

Samanta Martinho: Em digressão?

João Lourenço: Também, e fazia sozinho.

Vera San Payo de Lemos: Gostava muito de fazer aquele lado de cochar E das bananas e do comer e de andar a arrastar os pés, e a fazer de velho, e a arquear as costas, aquilo tudo assim muito...ele gostava de compor aquela personagem assim um pouco repelente. O Krapp era um pouco repelente, pelo menos na minha memória, e ele tinha um prazer enorme em fazer aquilo

João Lourenço: E foi, foi fazendo várias formas, e fez várias vezes, sozinho, foi a peça que mais trabalhou, e por isso ficou mais...

Samanta Martinho: Mais ligado á personagem?

João Lourenço: Sim

Samanta Martinho: Ele parecia-me uma pessoa bastante humilde, pelo que eu li, e consegui ver sobre ele.

João Lourenço: Humilde, o que é que quer dizer com Humilde?

Samanta Martinho: Não me parece que ele fosse muito...

Vera San Payo de Lemos: Vaidoso.

Samanta Martinho: Sim Vaidoso. Como é que ele se sentia em relação aos prémios que recebia?

João Lourenço: Sim, mas humilde não era. Para mim era um homem muito inteligente, culturalmente muito bem preparado

Vera San Payo de Lemos: Sim muito culto.

João Lourenço: E isso só o impedia, até pela sua educação, o impedia de dizer as pessoas o que elas precisavam de ouvir na cara. Então o Mário bebia e depois dizia. Arranjava sempre uma maneira de não deixar de...Se uma pessoa lhe dizia uma coisa ele um dia que estivesse um bocadinho ébrio, ia lá e dizia-lhe na cara. Ele não guardava, ele dizia as coisas todas.

Vera San Payo de Lemos: Mas não era vaidoso neste sentido, que nós usamos.

João Lourenço: Não, não porque ele era inteligente, essa história de vedeta...isso, ele não era nada disso, brincava com isso.

Vera San Payo de Lemos: Era muito convicto. As coisas de que ele gostava ele gostava muito delas, e achava que as defendia com unhas e dentes, como seja os seus Poetas, ele querer dizer os poetas por todo o Portugal

João Lourenço: Ele esteve comigo no 25 de Abril...

Vera San Payo de Lemos: No próprio dia. Ele escreve isso na Autobiografia.

João Lourenço: ... e, estivemos no Carmo, isto só para ver como ele não largava as coisas. Depois nós tivemos um período pior, no 25 de Abril que foi quando a PIDE na António Maria Cardoso chegou a janela e matou três ou quatro pessoas e feriu mais uma das, e nós estávamos lá em baixo todos aqueles que fugimos, por acaso não fomos mortos nem levámos nenhum tiro, éramos umas trinta pessoas que estávamos ali, e o Mário depois também veio a ter o seu teatro ali, mas mesmo antes disso, no meio eles puseram uma placa, [...] com o nome das pessoas que foram mortas, e o meu nome e o dele também podiam ter estado ali e ele sempre

lutou para aquela placa estar viva, para aquelas pessoas que morreram ali terem o seu nome, digno, e que não se esquecessem daquilo. Isto sempre até ao fim da vida.

Vera San Payo de Lemos: Houve uma altura em que puseram por cima dessa placa umas cruces... fascistas, umas cruces suásticas e ele fez-se fotografar em frente daquela placa com as cruces suásticas para que a memória fosse preservada. Ele também era uma pessoa muito politizada

João Lourenço: Muito politizada. E tinha humor. Num período negro, de certa maneira para o teatro dele e para outros, que foi quando o Santana Lopes esteve no governo, ele teve aquela frase fantástica “Levem o Santana e dêem-nos o Xanana”. Foi uma frase que ficou. Ele tinha mesmo muito humor. E portanto ele nunca poderia ser vaidoso nesse aspecto, até porque ele brincava muito consigo próprio.

Vera San Payo de Lemos: Tinha consciência do seu valor mas não era naquele sentido de ser vaidoso porque ele até era uma pessoa que gostava de estar á margem do sistema, e criticar o sistema instituído mesmo pela própria maneira de vestir, ele gostava de andar com os casacos quase rotos...

João Lourenço: E não precisava.

Vera San Payo de Lemos: ...e um boné, e uma pastinha toda gasta...

João Lourenço: Era capaz de ir a um teatro e pantear um espectáculo. Não gostava, ou achava que era uma coisa reaccionária. Não era uma pessoa com medo, ele não tinha medo. Tinha uma certa educação, dada pelo pai, pela mãe, pela família, nasceu em Santarém, essa educação existia e ele lutava contra ela, lutava contra aquele tipo de burguesia em que ele foi criado.

Vera San Payo de Lemos: Ele tinha esse lastro, esse lastro de educação todo.

João Lourenço: Tinha muita educação.

Vera San Payo de Lemos: Eu acho que ele era muito...muito convicto das coisas de que ele gostava, e essas coisas ele gostava de cultivar, como seja o Beckett, como seja os poetas, esta intervenção política que ele tinha lá no teatro, aquelas coisas que ele fazia...“Portugal sempre”, “Portugal...”

Samanta Martinho: *Europa não! Portugal nunca!*

Vera San Payo de Lemos: Fazia coisas fantásticas, de toda uma intervenção de contestação política no dia a dia...

Samanta Martinho: Eu vi o *Manifesto Anti-Cavaco* dele e achei genial. Eu vi em video através do telejornal da altura e achei genial no final daquilo tudo...

Vera San Payo de Lemos: Não tinha medo de dizer certas coisas, era muito virulento e muito assertivo nas coisas que tinha para dizer, as coisas que ele gostava, que eram muito claras, o Beckett ou os poetas, ele gostava mesmo...

Samanta Martinho: Não tinha medo de o mostrar.

Vera San Payo de Lemos: E queria muito partilhar com os outros. Porque ele depois fez aquele programa das “Palavras Ditas” para a televisão, que era uma maravilha. [...] E depois corria Portugal com os Poetas, um pouco como o Maia Kof, aqueles poetas assim em sítios em que havia muito aquele clima do Pós 25 de Abril, um pouco ao estilo de comícios, e festas e...

João Lourenço: E Zeca Afonso...

Vera San Payo de Lemos: E Zeca Afonso, ele aparecia a dizer os poemas e as pessoas pensavam que os poemas eram dele.

João Lourenço: Isso era muito engraçado. Eles tratavam-no como poeta. Ele chamava tanto a si os poemas, dizia-os de uma forma tão pessoal, tão pessoal, que ele era um poeta. E isso era uma coisa fantástica, porque ele geralmente as pessoas dizem mal poesia, a maioria das pessoas, e houve um homem que criou um estilo, na poesia, que era o Villaret, mas o Villaret era o Villaret a dizer poemas, mas pronto, acabou, era aquele estilo e ele ficava bem naquele estilo, mas esse estilo foi mau para outros que andaram a imitar o Villaret até hoje, e fica muito mal nos outros. Agora, para mim, a pessoa que melhor disse poesia até hoje em Portugal foi o Mário Viegas, de tal maneira que ele absorvia, ele era o poeta.

Vera San Payo de Lemos: Ele gostava muito também dos surrealistas, o Mário Cesariny fez aquelas em Leiria, eu acho que ele também chegou a afazer um espectáculo sinfónico? Isso foi um pouco na ligação do Beckett...

João Lourenço: É...

Vera San Payo de Lemos: ...aquele gosto assim por coisas um pouco absurdas, um pouco malucas...

Samanta Martinho: Diferentes, uma originalidade...

Vera San Payo de Lemos: Sim, sim. Exacto. Que não fossem óbvias...

João Lourenço: Ele tinha criado um espectáculo de Beckett esse, do Krapp.mas o último que eu vi era um testamento. Eu não posso ver aquilo como um *À Espera de Godot*. Vejo aquilo como a partida do Mário para a morte. Era a partida dele para a morte e ele sabia que o estava a fazer Nessa altura também ele candidatou-se a presidente da república, houve assim umas coisas... bom... como mais tarde irão fazer os franceses... um *clown* francês a fazer isso...

Vera San Payo de Lemos: Com a cara toda pintada de branco. Ele já estava aí muito mal.

João Lourenço: Mas isto era a propósito de... ele também ficava bem nesse teatro. Porque o Mário era um actor... ele sempre bom no palco. As interpretações funcionavam com ele muito bem, sempre. Mas havia noites em que ele era genial. Como poucos... temos muito poucos assim. Eu não vejo – de vez em quando talvez – um João Perry, assim aqui ou ali... e ele era, realmente, às vezes extraordinário. Fazia umas coisas que nós ficávamos de boca aberta. O que ele conseguia tirar da personagem e transmitir ao público. Ele era sempre um bocadinho diferente não é? Mas havia noites espantosas não é? Eu lembro-me de o ver... o que este homem fez. Ele não era possível de fazer igual. De vez em quando o público tinha esse prémio, de quem o assistia, de ver, de vez em quando, qualquer coisa genial.

Vera San Payo de Lemos. E o registo trágico – cómico era um registo...

João Lourenço: Fantástico! Aliás, [...] de trágico-comico que ele fez, para mim foi a peça que fizemos com ele de *O Suicidário*. [...] era um coisa fantástica. E como espectáculo assim inteiro o *Baal*. O *Baal* está uma coisa... mas felizmente fizemos muita coisa com ele; pudemos usufruir desse trabalho com ele e de viajar com ele.

Vera San Payo de Lemos. Eu acho que a última coisa eu ele fez connosco foi *Na solidão dos campos de algodão*. Ele e o João Perry porque já tinham feito dupla no *Baal* e também esse texto era um texto extremamente poético e ele dizia-o lindamente. Então nós fomos com o João para Paris ver Patrice Chéreau, que ele entrava também porque eram só dois actores... [...] e ele descreve na auto-biografia essa viagem. Porque essa viagem foi uma coisa...

João Lourenço: Aconteceu de tudo.

Vera San Payo de Lemos. Desde ele ser roubado, porque levava o dinheiro todo dentro das calças e na meia e etc [...] Depois houve um ciclone...

João Lourenço: Porque atraia. Havia qualquer coisa que atraia. O Mário, aconteciam-lhe coisas. Aconteciam. Está a ver um ciclone em Paris?!Vimos árvores a voar.

Samanta Martinho. De todos os dias tinha de ser naquele.

João Lourenço: Aquilo era uma coisa... Esses dias em Paris com ele foram...

Vera San Payo de Lemos. [...] ia a sítios roubar. Ver se conseguia roubar um livro; se conseguia roubar um cartaz.

João Lourenço: [...] era o gosto... ele teve sempre o gosto. A transgressão para ele desde muito miúdo foi uma coisa muito forte. Mesmo até o assumir – que foi muito cedo – que ele assumiu a sua homossexualidade foi [...] com os pais. Quer dizer, Santarém, um sítio fechado. Portanto a transgressão foi sempre uma palavra de ordem para ele. Sempre uma coisa que estava... Tanto o teatro que fazia como na própria vida [...] ele ser uma pessoa à margem da sociedade, de estar à margem da sociedade e de andara viver assim quase num buraco, não é? Num apartamento pequeno, fechado, com muitos livros e ele lá dentro.

Samanta Martinho. Sim, eu li que ele roubou projectores...

João Lourenço: Sim mas isso era em grande não é? Isso era porque precisava para a companhia, percebo perfeitamente. Mas ele tinha de fazer esse serviço... porque ele tinha dinheiro para comprar o projector, ele tinha dinheiro para comprar o livro. Os pais eram ricos. Eram pessoas... tinham farmácias. Ele nunca recebeu dinheiro da família. Não queria nada. E também nunca foi uma pessoa que fizesse uma carreira atrás do dinheiro. Ele tornou-se conhecido pelo seu talento. Pela forma de esta na vida e no teatro. [...] E não havia novelas nessa altura, nem ele faria.

Vera San Payo de Lemos. Porque ele não era assim do teatro psicológico.

João Lourenço: Fez na televisão aquilo que fez. De resto...

Vera San Payo de Lemos. E nessa altura que fomos com ele a Paris ele andava com o Bucha e Estica.

Samanta Martinho. Sim, a tradução dele de *À Espera de Godot*... as personagens são baseadas no Bucha e Estica.

João Lourenço: [...] Ele pode ter feito um *À Espera de Godot* baseado no Bucha e Estica. Mas depois, no palco, a última vez que fez, não era. [...] Ele fez antes lá um *À Espera de Godot* com eles, com o Juvenal e com o Bola que ele chamava a Bola Maria [...] e ele dirigiu-os, fez um género de *À Espera de Godot* com Bucha e Estica. Mas quando ele fez o *À Espera de Godot* – ele só – [...] não havia isso. [...] Ele também tinha um fascínio pela morte. A morte também era um problema para ele. Grave. De vez em quando pensava muito nisso. No Suicidário ele teve grandes problemas porque ele tinha de fingir de morto e tinha de estar no palco com o caixão

[...] ele teve grandes problemas em entrar para dentro do caixão. Eu tive que deixar... o caixão fechava e eu arranjei umas tirinhas para por a volta para respirar bem, para se sentir bem porque via que havia ali um problema de dentro dele, de estar dentro do caixão.

Vera San Payo de Lemos. Estava-me a lembrar [...] ele também, naquela altura, escrevia umas crónicas que eu penso que era para o Diário de Notícias em que se via muito, também, o que é que ele pensava sobre a sociedade, sobre o teatro. Eu lembro-me, agora, de uma crónica que era muito boa que era *Retratos do público feito a partir da bilheteira*.

João Lourenço: Essa crónica era muito engraçada.

Vera San Payo de Lemos. [...] ele entrevistou a bilheteira que era a D. Emília e então ela que escrevesse um catálogo de perguntas, uma lista de perguntas das pessoas que telefonavam para lá. “Tem desconto? Quanto tempo dura? É chato? Tem catálogo? É drama?” depois ele a partir dessas perguntas fazia um retrato do público. Ele era um poeta muito bem visto por isso também tinha esse pensamento sobre o teatro e sobre a sociedade. Tinha esse lado crítico contra a burguesia, contra as pessoas instaladas, contra o sistema.

João Lourenço: Mas era muito inteligente, muito vivo. Muito engraçado.

Vera San Payo de Lemos. Faz muita, muita falta.

João Lourenço: De vez em quando nós lembramo-nos de uma peça, como seria se o Mário estivesse aqui? Como é que era o Mário com este papel? Foi-se embora muito cedo. Viveu tudo muito rápido. [...] Ele tinha uma mania, para brincar comigo, quando decorava uma cena da peça que estava a fazer, rasgava a folha e comia. Começou a fazer isto comigo. E eu acho realmente, com isso ele mostra a vida dele. Ele comeu a vida dele, assim fugazmente. [...] Ele comeu o teatro e comeu a vida.

Samanta Martinho. Em relação ao trabalho de equipa...?

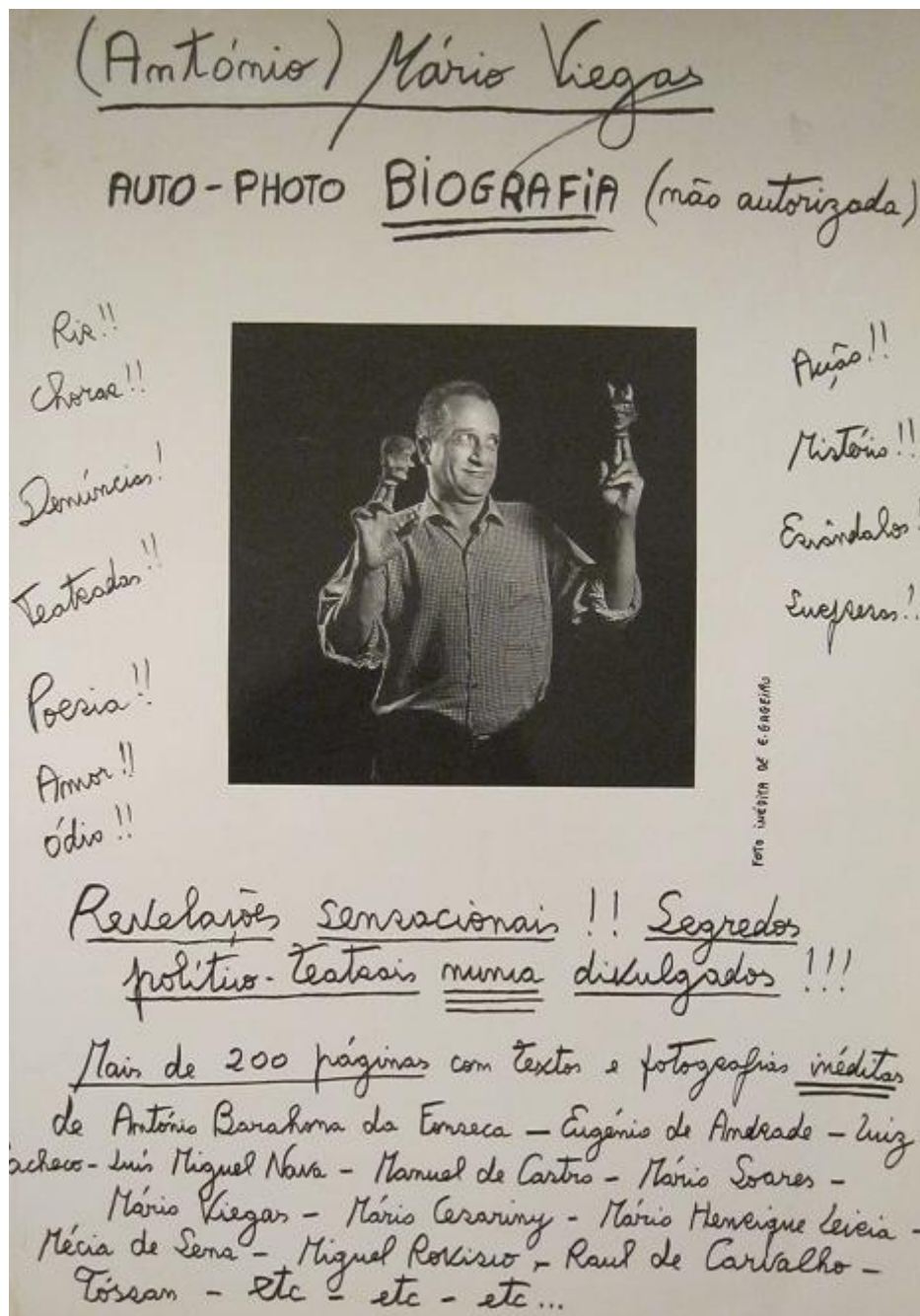
João Lourenço: Trabalhava no palco. Aliás isso foi um problema para ele porque quando eu o convencia a encenar – eu convenci-o a encenar! – disse “traduz a peça. Traduz!” – mas ele não quis ainda então eu tive de pedir ao Luiz Francisco Rebello, que era meu amigo, para lhe traduzir as peças. Depois dessa tradução ele metia coisas e arranjava [...] mas ele precisava disso, precisava desses apoios para começar. Depois então começou a encenar. [...] E depois formou a Companhia que era o que lhe faltava fazer.

Apêndice III - Versões dactiloscritas das peças traduzidas por Mário Viegas (versão integral de anexo em Cd-rom)

ÚNICO
Tradução de MÁRIO VIEGAS
feita em 1993
"ENQUANTO SE ESTA
A ESPERA DE GODOT"
(INTEGRAL)
De Samuel Beckett
Tradução, Encenação e Envolvimento Plástico de Mário Viegas
Assistentes de Encenação - João Nuno Carracedo e Simão Rubim
Iluminação - José Filipe
Contra - Regra - João Nuno Carracedo e Simão Rubim
Versão tirada do inglês e do
francês
oferta ao Museu
do Teatro de
Mário Viegas
Exemplar ÚNICO
do encenado
em 1993 - S. Lúg

Anexos

ANEXO I - Capa da Auto-Photo biografia (não autorizada) de Mário Viegas



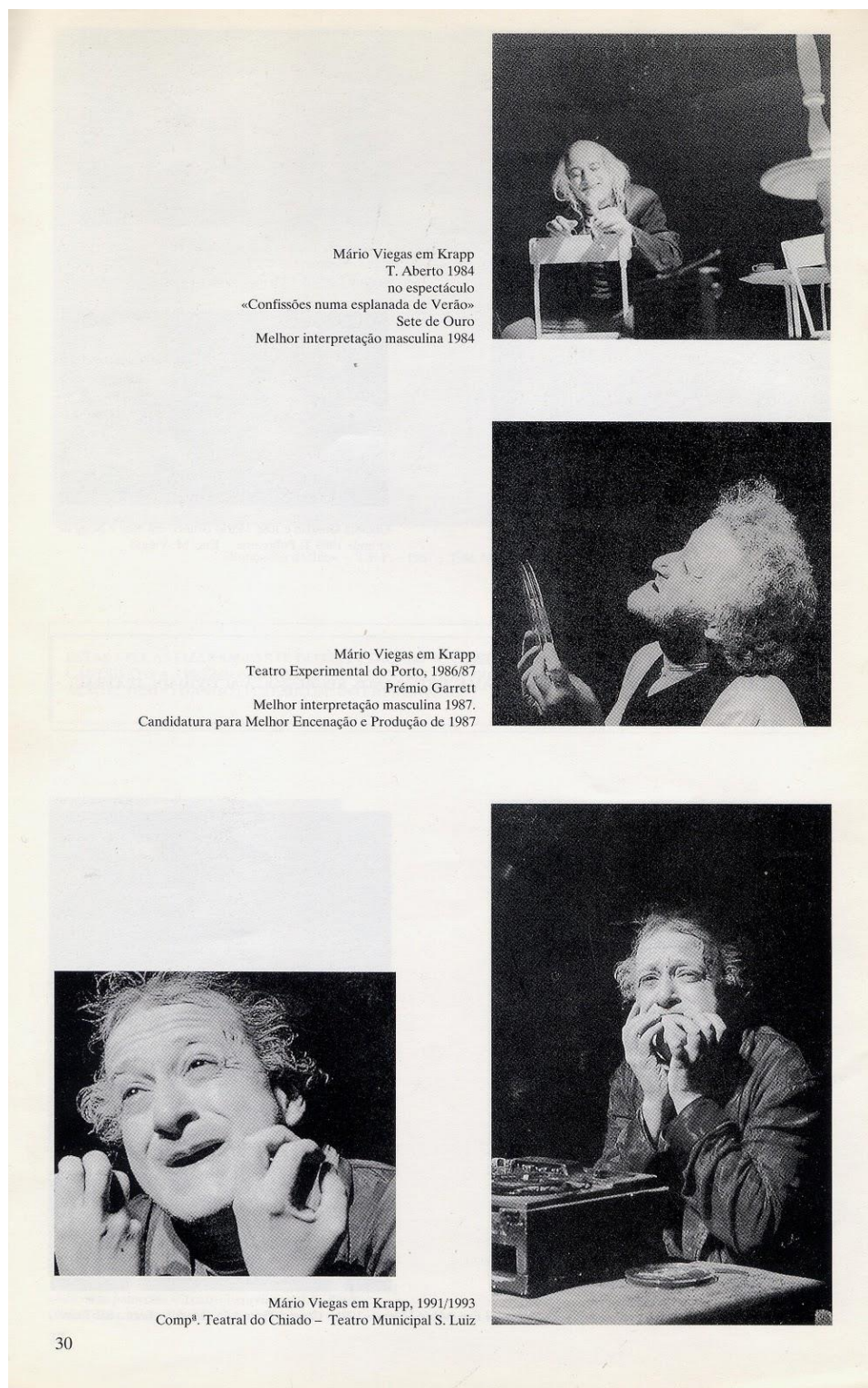
(Fonte: <http://marioviegasparaquasetodos.blogspot.pt/2012/07/mario-so-te-digo-que-fazes-ca-muita.html>)

ANEXO II - Fotografias de Espectáculos



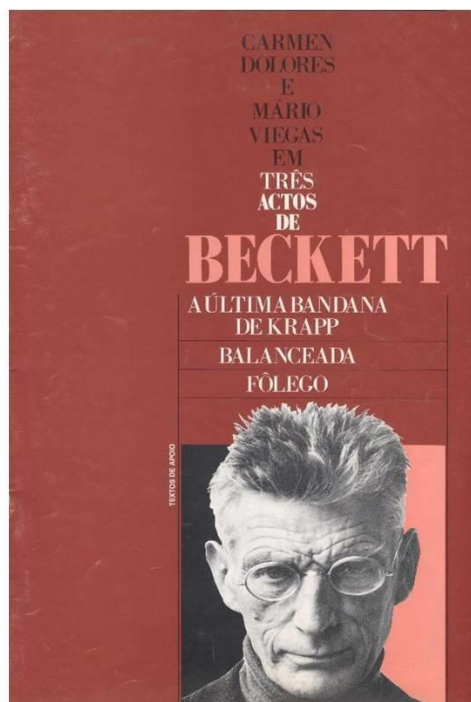
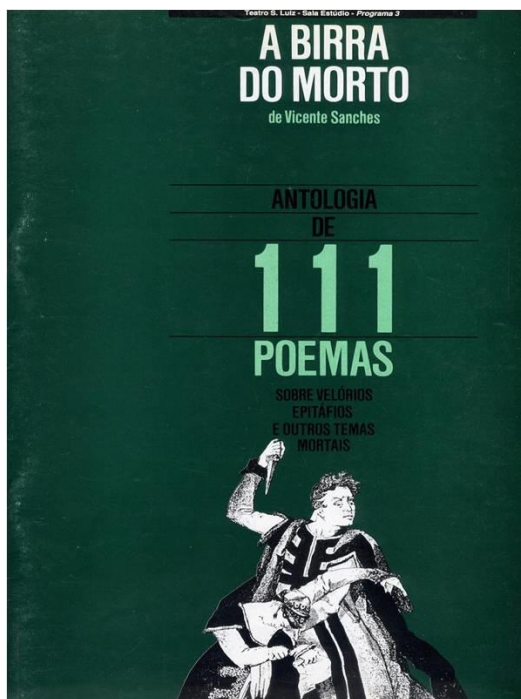
(a)- Fotografia de Mário Viegas e Santos Manuel em 1993, na peça *Enquanto se está à espera de Godot* na Companhia Teatral do Chiado.

(Fonte: <http://marioviegasparaquasetodos.blogspot.pt/2012/07/santos-manuel-o-ensaio-de-um-sonho-e.html>)



(b) - Várias interpretações diferentes de Mário Viegas no papel de Krapp.
(Fonte: <http://marioviegasparaquasetodos.blogspot.pt/search/label/3%20Actos%20de%20Beckett>)

ANEXO III - Capas dos programas de *A Birra do Morto* e *Três actos de Beckett* pela CTC



(Fonte: <http://marioviegasparaquasetodos.blogspot.pt/search/label/3%20Actos%20de%20Beckett>)

198

SÃO LUIZ
NOVA SALA - ESTÚDIO

COMPANHIA TEATRAL do CHIADO

CURTA SÉRIE DE ESPECTÁCULOS!!
MARCAÇÕES - INFORMAÇÕES - Telef.: 347 12 79

ENQUANTO SE ESTÁ À ESPERA DE GODOT

DE SAMUEL BECKETT Encenação e Tradução - MARIO VIEGAS

ELENCO:

EDUARDO FIRMO	JOÃO NUNO CARRACEDO	JUVENAL GARCÉS
MÁRIO VIEGAS	MORÁIS E CASTRO	SANTOS MANUEL

HORÁRIOS:
6ª-FEIRAS - 21.45
SÁBADOS - 21.45
DOMINGOS - 18.45
SEGUNDAS - 21.45

Apoio:
Expresso
O seu próprio mundo

USBP
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
CULTURA

DA CRÍTICA:

(...) Espectáculo tocado de uma pungente e diversa humanidade (...)
Uma palhacada muito séria - Eugénia Viegas (Expresso)

(...) Excelente - Carlos Porto (JL)

(...) Um festival de grandes interpretações - Manuel J. Gomes (Público)

(...) Um espectáculo cheio de nobreza e versatilidade - Paulo L. Lourenço (DN)

(...) O homem de calças na mão, nu, está na plateia: é, afinal, o público a descer -
o Chiado à espera do dia seguinte - Rosário Anselmo (Visão)

(...) Uma encenação memorável (...) - Tito Livio (A Capital)

(...) Um espectáculo que é talvez o mais feliz, sob todos os aspectos, que a C.T.C. produziu ultimamente - João Carneiro (Expresso)

(...) Gostar deste espectáculo, da encenação, das interpretações é testificar o gosto pelo teatro na sua forma essencial -
(...) Ficará nas memórias de quem se senta em frente desta palco - Clara Nunes Correia (Sete)

Fonte: (Viegas 2003:198)